



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO INTERFACULTATIVO DE MÚSICA

DOCTORADO EN ESTUDIOS ARTÍSTICOS, LITERARIOS Y
DE LA CULTURA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

TESIS DOCTORAL

LA REPRESENTACIÓN DE AMÉRICA Y LO FORÁNEO EN EL
TEATRO BREVE ESPAÑOL DEL SIGLO XVIII:
IDENTIDAD RACIAL Y MARGINALIDAD EN LA ESPAÑA
DE LA ILUSTRACIÓN

Epifanía Abascal Sherwell Sánchez

Tesis dirigida por el Dr. Germán Labrador López de Azcona

Madrid, 2019

A mamá y Carlos Manuel

LA REPRESENTACIÓN DE AMÉRICA Y LO FORÁNEO EN EL
TEATRO BREVE ESPAÑOL DEL SIGLO XVIII:
IDENTIDAD RACIAL Y MARGINALIDAD EN LA ESPAÑA
DE LA ILUSTRACIÓN

Epifanía Abascal Sherwell Sánchez

Tesis dirigida por el Dr. Germán Labrador López de Azcona

RESUMEN

Mediante el estudio del teatro breve, la historia social, los estudios visuales y musicales, entre otros, se propone cómo la categoría de los considerados *otros* y la de lo *extraño* fueron creadas y percibidas en las prácticas teatrales del siglo XVIII en la metrópoli. La investigación se centra en el estudio de la alteridad en el teatro breve del siglo XVIII, a través de los grupos sociales marginados o perseguidos, atendiendo al marco histórico de 1701 a 1810 en la escena madrileña.

La presente tesis doctoral trata de cubrir el vacío que hay con relación a la visión en la inclusión del considerado *diferente* o de la *diferencia* en el género breve del siglo XVIII, englobando el campo de estudio en aquellos personajes que tienen una conexión con América y África.

El trabajo se divide en dos partes. La primera contiene el desarrollo del estudio y la segunda los anexos que completan el texto de la primera, principalmente consistentes en la edición de textos literarios y musicales.

La primera parte consiste en una introducción y tres grandes bloques que responden respectivamente a una conceptualización del caníbal y el salvaje, y su lectura en el repertorio; el desarrollo de los discursos sobre la etnicidad y la raza en la ilustración, y su lectura en el repertorio; y por último, la conceptualización del indiano, foráneo y extranjero, y su lectura en el repertorio.

ÍNDICE GENERAL

AGRADECIMIENTOS	13
ABREVIATURAS Y ACRÓNIMOS	17
INTRODUCCIÓN	19
Estado de la cuestión	22
Hipótesis	53
Objetivos	54
Metodología	56
Estructura del trabajo	58
I. BÁRBAROS Y SALVAJES	
1. Evolución del término <i>bárbaro</i>	63
2. Canibalismo	70
2.1. Alteridad en los modelos clásicos y medievales europeos	71
2.2. Representación iconográfica y cartográfica del caníbal	78
2.3. Comercio ultramarino y representación del caníbal	83
3. El buen salvaje	86
3.1. Montaigne y el <i>buen salvaje</i>	86
3.2. Lescarbot y el <i>buen salvaje</i> : caza y hospitalidad	90
3.3. Lescarbot y el <i>buen salvaje</i> : virtudes y vicios	95
4. Presencia del salvaje americano en el teatro del Madrid dieciochesco	102
4.1. <i>El gracioso salvaje</i> , sainete	102
4.2. <i>Introducción para una dancería de indios</i> , baile	112
4.3. <i>El sacrificio de los indios</i> , tonadilla a tres	125
4.4. <i>La Criolla</i> , tonadilla general	129
II. ETNICIDAD Y RAZA	
1. Categorización de la población	141
1.1. Marginalidad y multiculturalidad	143
1.2. Identidad racial	157
1.3. Los gitanos y negros	166
1.4. Fonética y jerga: gitanos, negros y <i>otros</i>	176

2. Negritud	190
2.1. En el campo divino	191
2.2. El ciclo navideño: villancico y pastorela	194
2.3. Los negros en los juguetes	215
2.3.1. <i>El chasco del cofre</i> , tonadilla general	216
2.3.2. <i>La desdicha de las tonadillas</i> , tonadilla a dúo	220
2.3.3. <i>La gitanilla, los negros y moros / La hermosa gitanilla en el coliseo</i> , tonadilla a solo	222
2.3.4. <i>La fingida Arcadia</i> , sainete	225
2.3.5. <i>El juguete de la boda</i> , tonadilla a tres	228
2.3.6. <i>El acomodo</i> , tonadilla a dúo	229
3. La escena	231
3.1. La representación del negro en escena: lo erótico y demoniaco	232
3.2. Bailes de negros	239
3.2.1. Instrumentos para negros	243
3.2.2. Patrón rítmico de los bailes africanos	245
3.2.3. Bailes lascivos	258
3.2.3.1. La zarabanda	265
3.2.3.2. El mandingoy	267
3.2.3.3. El zarambeque	272
3.2.3.4. El canario	282
3.2.3.5. Bailes lascivos en las seguidillas	287
III. INDIANOS	
1. El indiano en la literatura	295
1.1. Caracterización del indiano	297
1.1.1. Cargamentos-exotismo	300
1.1.2. Cargamentos-exclavitud	307
1.2. Tipos de indianos	312
1.2.1. Criollos y peninsulares	316
1.2.1.1. Hidalguía y nobleza	323
2. Movilidades humanas	325
2.1. Forasteros y grupos marginales: vecindad y factores de exclusión	329
2.1.1. Vizcaínos y gallegos	337
2.1.2. Extranjeros o semiextranjeros: los <i>otros</i>	345
CONCLUSIONES	351

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	361
ÍNDICE DE FIGURAS	396

ANEXOS

ANEXO I. TABLAS DE REPERTORIO

I. 1. Tabla de danzas de cascabel	407
I. 2. Tabla de fonética de negros y gitanos	411
I. 3. Tabla de comedias de santos con villancicos y pastorelas	417
I. 4. Tabla de zarambeques en obras del siglo XVII	421
I. 5. Tabla de indianos	425
I. 6. Tabla de negros	433
I. 7. Tabla de salvajes	441
I. 8. Tabla de patrones rítmicos de los bailes de cumbé	445

ANEXO II. EDICIÓN DE APUNTES TEATRALES

Criterios generales de edición	451
II. 1. Tonadilla a solo <i>Aquí está de rubor llena</i>	453
II. 2. Baile <i>Introducción para una dancería de indios</i>	458
II. 3. Tonadilla a seis. <i>El chasco de las negrillas</i>	466
II. 4. Tonadilla a dúo <i>El acomodo</i>	475
II. 5. Tonadilla a solo <i>La cómica nueva o La cómica de la legua</i>	483
II. 6. Sainete <i>El gracioso salvaje</i>	488
II. 7. Tonadilla a solo <i>La Indiana o Chitito, cuidado</i>	511

II. 8. Tonadilla a dúo <i>El remedo de los graciosos</i>	516
II. 9. Tonadilla a dúo <i>La cita frustrada</i> [sic.]	521
II. 10. Tonadilla a dúo <i>La desdicha de las tonadillas</i>	530
II. 11. Tonadilla a dúo <i>Los celos iguales</i>	536
II. 12. Tonadilla a solo <i>La peregrina viajante</i>	543
II. 13. Tonadilla a tres <i>El sacrificio de los indios</i>	549
II. 14. Tonadilla a tres <i>El lance de la naranjera</i>	553
II. 15. Tonadilla general <i>La criolla</i>	561
II. 16. Tonadilla a solo <i>La hermosa gitanilla</i>	569
II. 17. Fin de fiesta <i>El indiano de la Oliva</i>	574
II. 18. Tonadilla a tres <i>Los negros</i>	588

ANEXO III. EDICIONES MUSICALES

Criterios generales de edición	597
III. 1. Baile de <i>cumbé</i> de la Tonadilla general <i>La criolla</i>	599
III. 2. Baile de <i>zarambeque</i> del sainete <i>La residencia del chiste</i>	605
III. 3. Baile de <i>zarambeque</i> de Tonadilla a cuatro <i>Los barrios de Madrid</i>	611
III. 4. Baile de <i>paracumbé</i> de la Tonadilla a dúo <i>El acomodo</i>	635
III. 5. Baile de <i>paracumbé</i> de la Tonadilla general <i>De la Nochebuena</i>	641
III. 6. Baile de <i>muchitanga</i> de la Tonadilla general <i>El chasco del cofre</i>	646
III. 7. Baile de <i>mandingoy</i> de la Tonadilla a dúo <i>La desdicha de las Tonadillas</i>	661

LA REPRESENTACIÓN DE AMÉRICA Y LO FORÁNEO EN EL
TEATRO BREVE ESPAÑOL DEL SIGLO XVIII:
IDENTIDAD RACIAL Y MARGINALIDAD EN LA ESPAÑA
DE LA ILUSTRACIÓN

Epifanía Abascal Sherwell Sánchez

Tesis dirigida por el Dr. Germán Labrador López de Azcona

AGRADECIMIENTOS

Mis raíces ancestrales me conectan con España y mi cariño hacia mis predecesores ha sido un motor para la realización de este trabajo.

A mi familia, mi madre y hermano, les debo mi formación como ser humano. Los valores fundamentales que deben regir a todo ser humano como el amor, el compromiso al trabajo, al esfuerzo, la dedicación, la constancia y la paciencia para lograr las metas en la vida me los han inculcado ellos. Estoy en deuda con Lolín y Carlos Manuel por todo lo que tengo y lo que soy. Gracias por levantarme cuando me caigo, por apoyarme en cada momento sin cuestionar nada, por su respeto, por su paciencia, por el inmenso cariño que a cada momento me han dado, por ser el pilar fundamental de mi vida, por enseñarme los valores que son importantes en la vida como el respeto a uno mismo y a los demás, la caridad de sentimientos, la compasión, la prudencia. Gracias por mostrarme que nada en la vida tiene sentido si no cultivamos estos valores en nuestro corazón. Mamá, no sólo eres mi mejor amiga, consejera, sino me has demostrado que se puede ser una gran profesional. Has dejado un camino abierto para los que vienen y nos has enseñado que se puede ser fiel a los principios hasta el final. Eres una gran médico y me siento muy orgullosa de ser tu hija.

Agradezco a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y a la Fundación Carolina por permitirme participar en su curso de Difusión y Protección del Patrimonio Iberoamericano, a los profesores Ismael Fernández de la Cuesta, Arsenio Sánchez, José Sierra, y especialmente a Isabel Lozano por la acertada idea de hacer un viaje a París. Gracias a la visita realizada a la ópera Garnier, y a sus bibliotecarios, inició mi incursión en el mundo de la investigación, la cual ve la luz con esta tesis doctoral.

A la Biblioteca Nacional de España y especialmente al personal de la Sección de Manuscritos y al Salón General, por su ayuda en el trabajo de documentación e investigación. Gracias a Thais, Sonia, Juan Carlos, Carmen, Ramón, Paz por el cuidado con el que me han tratado, por su calidad humana y profesional. Gracias a la Biblioteca Histórica Municipal y a todo el personal por la profesionalidad y ayuda brindada a cada momento.

A la doctora Begoña Lolo, directora del Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música, gracias por darme la oportunidad de colaborar con usted y permitirme formar parte de la plantilla de UAM. Ha sido un honor trabajar en el CSIPM, me llevo grandes experiencias y sobretodo grandes amigos y amigas. Gracias a Martha Carmena y Lorena Jiménez por todo su apoyo, cariño, amistad y profesionalidad.

A los que ya no están, gracias... Agradezco a mi amigo y profesor Karl Bellinghausen por ser más que mi maestro, por ser la primera persona que confió en mí y me dio mi primera oportunidad laboral. Gracias por creer en mí, por siempre estar a mi lado y por acogerme como una hija. A mi querido Javier Hinojosa, gracias por enseñarme el amor a mi país y por compartir conmigo su ilusión de vida y sus experiencias. Agradezco el que me permitiera estar a su lado hasta el final. Gracias por ser uno de los motores que han hecho que yo esté aquí defendiendo este trabajo.

Finalmente quiero dar las gracias al doctor Germán Labrador López de Azcona, por querer y permitirme caminar con él todos estos años. Gracias por su dirección, su orientación, su guía y por todo el apoyo que a cada momento me ha brindado. Agradezco la confianza y el cariño que ha depositado en mí. Gracias por mostrarme el camino del mundo de la investigación. Gracias a Elisa por todos estos años que he estado presente en su vida, y que en los momentos que he necesitado ha tenido una buena palabra para mí.

Gracias a España por todo lo que me ha dado. Me ha permitido enriquecerme académicamente, profesionalmente y me ha mostrado el valor de la amistad. Este trabajo no sería posible sin cada una de las personas que me he encontrado en mi segunda patria y que ya siento como mía. A Epi y Carlos, que han sido como unos segundos padres para mí, les agradezco con todo mi corazón todo el apoyo, el cariño, la comprensión que a cada momento me han brindado y por permitirme formar parte de su familia, me siento muy honrada de vuestra amistad.

A Laura, Beatriz madre, Beatriz abuela, Mari y Virginia, gracias por compartir cada momento de mi vida con ustedes y por apoyarme en cada cosa que he necesitado. Por ayudarme a superar los obstáculos que se me han presentado a lo largo de este camino. Por su paciencia, sus ánimos, por el interés en mi trabajo, por los momentos de distensión y tranquilidad. Gracias por permitirme entrar a sus vidas y hacerme partícipe de su familia.

A Claudia, Macarena, y toda su familia muchas gracias por tanto cariño y apoyo en el tiempo que llevamos de amistad. Por el interés en mi trabajo, por estar pendientes de mí y mis proyectos, por permitirme formar parte de su vida familiar. Sin ustedes este trabajo tampoco hubiera sido posible.

A la doctora Carolina Alarcón de la Universidad Estatal de Florida por su orientación, guía y ayuda en la realización de esta investigación. Gracias por toda la bibliografía que me proporcionó y sobretodo por su amistad. Para la amiga sólo tengo palabras de cariño, por estar pendientes de mis progresos y por formar parte de mi vida.

Gracias a mis amigos y amigas Cynthia Piris, Cristina Roldán, Patricia Hernández, Natalia Mamberto, Sandra Fernández, Alexander Martell, Jurek Nawojowski, David Asenjo por estar a mi lado, y por todas aquellas cosas en las que me han apoyado para poder seguir en el camino.

Mi agradecimiento más cariñoso es para dos personas que me han acompañado día con día, que me han mostrado la alegría de la vida y que son un ejemplo de que existe la pureza de corazón en el mundo. A Pablo y Juan les agradezco con todo mi corazón cada momento, cada risa, cada muestra de cariño, cada partida de ajedrez, cada cena, cada lectura. Han sido uno de los motores más importantes para que este trabajo pudiera ver la luz. Gracias Cristina, Joao, Sonia y Alberto.

ABREVIATURAS Y ACRÓNIMOS

arr.	arreglo
B.	bajo
BHM.	Biblioteca Histórica Municipal
BNE.	Biblioteca Nacional de España
ca.	circa
c.	compás
cc.	compases
Cl.	clarinete
CSIC	Centro Superior de Investigaciones Científicas
f.	folio
fag.	fagot
FCE	Fondo de Cultura Económica
ff.	folios
ICCM	Instituto Canario de Ciencias Marinas
ms.	manuscrito
Ob.	oboe
p.	página
pp.	páginas
RCSMM	Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
S.	soprano
Tpa.	trompa
Vla.	viola

Vln.	violín
v.	verso
vv.	versos

INTRODUCCIÓN

El 14 de abril de 1701 se realiza el festejo de la entrada pública de Felipe V a Madrid y con ello el inicio de la monarquía borbónica, lo cual se deja ver y palpar de una forma extraordinaria en la pintura de Henry de Favanne. Esta obra fue sugerida por la princesa de los Ursinos en 1704 y “muestra al duque de Anjou (futuro Felipe V), presentado por Francia y recibiendo de manos de España la corona real, en presencia del cardenal Portocarrero, bajo la atenta mirada de la Sabiduría y del Genio de los reinos, mientras, en el fondo de la composición, Hércules aleja las dificultades (los monstruos) que pueden ensombrecer el horizonte de su gobierno. Una alegoría en la que la imagen de Hércules concentraba la fortaleza del Estado y de su rey y también la figura moral del soberano, de quien se espera, como un nuevo Hércules, un nuevo héroe victorioso que conduzca su gobierno por la senda de la razón, la justicia y la religión”¹. A partir de este momento histórico comienza nuestra línea de investigación, la cual se sumerge dentro del discurso del *otro* en el teatro breve atendiendo al marco histórico de 1701 a 1810 en la escena madrileña.

“El cetro, la espada y la cruz: España triunfante” es el título del trabajo que realizamos en el año 2012, que tenía como objetivo conocer y estudiar la comedia con música representada en la segunda mitad del siglo XVIII en Madrid, teniendo a Cortés, Pizarro y Colón como sus protagonistas. Debido a la amplitud del tema y tomando en consideración que el setecientos está marcado por una serie de acontecimientos políticos como el cambio de monarquía y que trae consigo una reforma política, el despotismo ilustrado, —que pertenece a un sistema de gobierno del antiguo régimen pero con ideas filosófico-humanistas de la ilustración, ideas que debían estar guiadas por la razón y que comprendían los grandes temas de la vida moral y social— me interesé en seguir estudiando cómo se había desarrollado la evolución de la temática americana y de la *otredad* en el teatro madrileño a lo largo del siglo XVIII a

¹ SERRANO MARTÍN, Eliseo (ed.). *Felipe V y su tiempo: Congreso Internacional*, Zaragoza: Institución “Fernando El Católico”, 2004, p. 9.

partir de géneros teatrales breves que son una muestra del populismo, del nacionalismo folclórico, las políticas de representación de la ilustración y discursos procedentes de la diversidad y las manifestaciones culturales minoritarias.

La naturaleza y propósito de esta investigación no es una monografía sobre el teatro breve en el Madrid dieciochesco, sino el interés por la representación de lo foráneo y el discurso del *otro*. No existe una investigación que ofrezca una visión global acerca de la inclusión del considerado *diferente* o de la *diferencia* en el género breve del siglo XVIII. Existen contados estudios sobre algún sainete, tonadilla en particular que incluye un baile como signo de reconocimiento de la diferencia o la obra de Le Guin² que estudia la tonadilla como un espectáculo cómico que retrata los entresijos de la cultura oficial, así como el ingenio y la gracia de aquello que nunca se escribía, incluyendo lo considerado exótico.

Ahora bien, la pregunta que me hice al inicio de esta investigación fue ¿es posible mostrar una visión de la diferencia a través de las prácticas teatrales? Debido a lo que supondría estudiar todo el repertorio teatral de un siglo en la metrópoli, acoté el estudio a los géneros breves. Es decir, estudiar al *otro* en el teatro breve ¿nos permitiría ver cómo se percibían y conceptualizaban los espacios y las características físicas del no europeo o de aquellos que no pertenecían al reino de Castilla, en el caso de la metrópoli? Como los términos *exótico*, *diferente*, *otro*, engloban un campo de estudio muy amplio me centré únicamente en aquellos personajes que tuvieran una conexión con América y África. La razón de ello se debe a los movimientos migratorios por la trata de esclavos y en consecuencia las relaciones que existen entre este tipo de personajes y la génesis de sus prácticas musicales y su representación en el teatro. El objetivo de este trabajo no es exponer de forma metódica una serie de obras en la que aparezcan estos personajes, sino mas bien realizar una interpretación a partir de fuentes primarias —apuntes teatrales y partituras de

² LE GUIN, Elisabeth. *The Tonadilla in Performance: Lyric Comedy in Enlightenment Spain*. Berkeley: University of California Press, 2013.

obras teatrales breves— sobre la forma de representación y caracterización de estos personajes enfocándolo en estudios literarios, antropológicos, de historia social y musicales. Permittiéndonos a través de estos personajes y su estudio, sentar las bases de cómo se veía, leía, consumía y comprendía a América y África en el Madrid ilustrado a través de la ventana del teatro popular.

El análisis se centra en la metrópoli, por acotar el objeto de estudio a los dos teatros públicos del Madrid de la época: el del Príncipe y el de la Cruz; y por la representación de la metrópoli como el símbolo del imperio español en ese momento histórico, estableciendo la cronología de 1701 a 1810. A lo largo de estas páginas se estudiará un elenco de 200 obras que tendrán como elemento de análisis la presencia de indianos, negros americanos, negros africanos, o grupos minoritarios. Este modelo y su representación simbólica en el terreno de la cultura y en la estructura de las mentalidades será estudiado dentro de una perspectiva de larga duración, por lo que se traspasará el marco del siglo XVIII, tomando parte del siglo XVII para poder seguir su desarrollo y su dinámica evolutiva. Haremos un estudio de la evolución de la representación de todos aquellos elementos en el teatro que nos remitan a lo no aceptado o no conocido dentro de la sociedad peninsular y europea; es decir los considerados los *otros*. Pudiendo ser estos americanos, africanos, o grupos minoritarios establecidos en la Península como los gitanos, nos referimos a un cuerpo colectivo de personas que fueron definidas después de tener una experiencia común como el desplazamiento o la discriminación. La figuración del *otro* como producto de una lectura de la *diferencia*³, que en nuestro caso viene a ser un corpus de personajes que representan al caníbal, al salvaje, al esclavo, al negro africano, al negro americano, al indiano, al gitano, etc.⁴ Este trabajo es una ventana a un modelo de apropiación de la diferencia, es decir estos colectivos constituyen una manera de entender lo que en la España del siglo XVIII significaba ser *otro*; cómo se produce la expansión europea en el Nuevo Mundo e incluso dentro de

³ Véase DERRIDA, Jacques. *Writing and Difference*, Chicago: University of Chicago UP, 1978; McGRANE, Bernard. *Beyond Anthropology: Society and the Other*, New York, Columbia University Press, 1989.

⁴ Para el caso de los bereberes del norte de África véase SKELTON, R.A. *Explorers' maps. Chapters in the cartographic record of geographical exploration*, Londres, 1958.

sus fronteras, y cómo ha permitido establecer parte de los discursos del colonialismo sobre la invención de América y África, a través de la visión europea de esas tierras y sus habitantes, formándose en el imaginario europeo distintos tópicos como signos de reconocimiento e identidad en la práctica teatral.

El *otro* pertenece a un mundo extraño y en muchas ocasiones hostil al mundo civilizado, del cual desconoce sus normas y que supone un enfrentamiento entre la alteridad y las normas.

Antecedentes y estado actual de la cuestión

Esta investigación se estructura en torno a cuatro ideas que están enfocadas en manifestaciones de carácter literario, espectacular, festivo y visual, centrándose en el teatro breve del Madrid dieciochesco que tiene como objetivo el estudio de la *diferencia* y del *otro* a través de la invención de América y África. Por tal motivo, el trabajo se ha estructurado en tres bloques: el primero se titula “Bárbaros y Salvajes”, el segundo “Etnicidad y raza” y el tercero “Indianos”. A continuación ofreceremos una panorámica del estado de la cuestión de cada temática hasta la fecha, y los antecedentes de cada uno de ellos.

Iniciaremos por situarnos en el objeto de nuestro estudio; el teatro breve. La presencia de las formas breves es una constante en la historia teatral de España, su peso histórico se asocia al desarrollo de la música desde el siglo XVI hasta los siglos XVII y XVIII, como lo exponen Álvarez Barrientos y Lolo⁵ en la obra *Teatro y música en España*, la cual tiene como objetivo, como se expone en el prólogo, “contribuir a la consideración de texto y música como elementos constitutivos del fenómeno teatral”. Se centra principalmente en la tonadilla escénica y el sainete, pero sin olvidar la pantomima, el ballet y el melólogo.

⁵ ALVAREZ BARRIENTOS, Joaquín y LOLO, Begoña (eds.). *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid: CSIC, Universidad Autónoma de Madrid, 2008.

Existe una bibliografía muy extensa referente al teatro breve, Huerta Calvo en dos estudios realiza una descripción de las variadas formas de aquello que se considera Teatro Breve⁶, y en la obra *Historia del teatro breve en España* bajo su dirección se exponen las distintas etapas que lo engloban⁷, realizando un recorrido por cada una de ellas, así como la designación del calificativo *breve* en lugar de *menor*⁸. Para consultar la bibliografía más importante publicada en las últimas décadas sobre este tipo de teatro disponemos de la obra de Granja y Lobato⁹.

Madrid desde el siglo XVI fue el centro de la actividad teatral primero con los corrales de comedia y el siglo XVIII con los nuevos espacios teatrales llamados los teatros del Príncipe y de la Cruz; lugares donde tuvo cabida y éxito el género breve. La exposición titulada *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica*¹⁰ acogida en el Museo de San Isidro en colaboración con la Universidad Autónoma de Madrid y la Biblioteca Histórica Municipal, consideró como objetivo primordial recuperar parte del Teatro Popular Madrileño, siendo el eje central de la exposición la tonadilla escénica dedicando una especial atención a los autores e intérpretes y mostrando una retrato de la sociedad madrileña de la segunda mitad del siglo XVIII. Para una información más precisa sobre los títulos de tonadillas consultar el catálogo de Subirá¹¹.

⁶ HUERTA CALVO, Javier (coord.). *El gran mundo del teatro breve*, número monográfico de *Ínsula*, 639-640 (marzo-abril 2000) y "Preliminares a un viaje entretenido". En: *El gran mundo del teatro breve*, número monográfico de *Ínsula*, 639-640 (marzo-abril 2000), pp. 3-5.

⁷ HUERTA CALVO, Javier (dir.). *Historia del teatro breve en España*, Madrid: Iberoamericana, Frankfurt am Main: Vervuert, [2008].

⁸ HUERTA CALVO, Javier. "Los géneros teatrales menores en el Siglo de Oro: status y prospectiva de la investigación". En: AA.VV. *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid: CSIC, 1983, p. 31; "La recuperación del entremés y los géneros teatrales menores en el primer tercio del siglo XX". En: *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*, Dru Dougherty y M^a Francisca Vilches de Frutos (eds.), Madrid: CSIC/Fundación Federico García Lorca/Tabacalera S.A., 1992, p. 286.

⁹ GRANJA, Agustín de la – LOBATO, María Luisa. *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)*, Madrid, Frankfurt am Main, Pamplona, Vervuert: Universidad de Navarra, 1999.

¹⁰ LOLO, Begoña (ed.). *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica*. Catálogo de exhibición (Museo San Isidro, Madrid, Mayo a Julio 2003). Madrid: Museo de San Isidro, Concejalía de Cultural, Educación, Juventud y Deportes, 2003.

¹¹ SUBIRÁ, José. *Catálogo de la sección de música*, Madrid: [Ayuntamiento] Biblioteca Municipal, 1965.

La base para la investigación del teatro dieciochesco de la Península Ibérica, se centra en Leandro Fernández Moratín y Cotarelo y Mori. La obra *Obras de D. Nicolás y D. Leandro Fernández de Moratín*¹² es una memoria de lo que era el teatro español de su siglo situando al lector en la estética de la representación y de la recepción del público. En la abundante bibliografía de Cotarelo y Mori, este nos regala la progresión del teatro español de los años 1760 a 1808 a través de la obra *Estudios sobre la historia del arte escénico en España*¹³. También atiende a la vida de dos importantes autores de la época, Ramón de Cruz e Iriarte¹⁴, que nos han servido para conocer sus obras, listas de compañías, aspectos de representación, vida de los cómicos, etc. Con relación a cuestiones de legislación del teatro está la *Bibliografía sobre las controversias del teatro en España*¹⁵, y por último su obra cumbre *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVII*¹⁶, que nos presenta un estudio de autores, obras y es un estudio imprescindible para el conocimiento de bailes y danzas de la época.

Para estudiar el teatro del siglo XVIII desde una perspectiva sociológica está la tesis doctoral de Andioc *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, traducida al castellano *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*.

En relación con los teatros dieciochescos madrileños está la obra de Fernández Muñoz¹⁷ y una de las obras más importantes sobre teoría teatral del siglo XVIII es la obra de Luzán¹⁸.

¹² FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. *Obras de D. Nicolás y D. Leandro Fernández de Moratín*, ed. Buenaventura Carlos Aribau, Madrid: Rivadeneyra, 1846. (Biblioteca de Autores Españoles, 2).

¹³ Esta obra engloba dos obras: *María Ladvenant y Quirante, primera dama de los teatros de la corte*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1896 e *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid: José Perales, 1902.

¹⁴ *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1899 e *Iriarte y su época*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1897.

¹⁵ *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid: [s.n.], 1904 (Tip. "Rev. Archivos, Bibl. y Museos")

¹⁶ *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, 2 vols., Madrid: Bailly-Bailliére, 1911.

¹⁷ FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis. *Arquitectura teatral en Madrid del corral de comedias al cinematógrafo*, Madrid: El Avapiés, 1988.

Estudios completos sobre dramaturgia se ejemplifican con las obras de Emilio Palacios¹⁹, García de la Concha²⁰, Álvarez Barrientos²¹ y Aguilar Piñal²². A partir del siglo XVIII inicia a deslindarse lo culto de lo popular, teniendo este fenómeno una fuerte vinculación con las ideas de civilización, que estaban imperando en ese momento en las ciencias, así como aspectos y conocimientos que venían de la mano del Antiguo Régimen. Se enfrenta el término de civilización frente a lo tradicional que es cuando se inicia a hablar de teatro popular, literatura popular y cultura popular. De los autores más importantes en esta línea se encuentran Álvarez Barrientos²³, Palacios²⁴ y Huerta Calvo²⁵.

En el campo de la transmisión y recepción del teatro del siglo XVIII hay que destacar la obra de Aguilar Piñal²⁶ que es una de las mejores herramientas para un estudio sistemático de la literatura dramática. A este unimos la obra de Herrera Navarro²⁷ y el catálogo de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid de Cambronero²⁸, que es una obra fundamental para el estudio del repertorio teatral de los coliseos del Príncipe y de la Cruz. En el ámbito de la tradición musical están la obra de Subirá²⁹, imprescindible como herramienta de

¹⁸ Ignacio de Luzán *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (1737 y 1789)

¹⁹ PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio. "El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)". En: *Historia del Teatro en España*, José María Díez Borque (aut.), Ronald E. Surtz (aut.), Vol. 2, España: Taurus, 1983 (Siglo XVIII, Siglo XIX), pp. 57-376.

²⁰ GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. *Historia de la Literatura Española*, Madrid: Espasa-Calpe, vols. 6-7, 1995.

²¹ ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (coord.). *El siglo que llaman ilustrado: homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996.

²² AGUILAR PIÑAL, Francisco. *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Madrid: Trotta: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, [1996].

²³ ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. *La comedia de magia. Estudio de su estructura y recepción popular*, tesis doctoral inédita, Madrid: Universidad Complutense, 1987, así como "La civilización como modelo de vida en el Madrid del siglo XVIII". En: *Revista de dialectología y tradiciones populares*, Tomo 56, Cuaderno 1, España: CSIC, 2001, pp. 147-162.

²⁴ PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio. *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lérida: Milenio, 1998.

²⁵ HUERTA CALVO, Javier. *Al margen de la ilustración: cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*, Amsterdam: Rodopi, 1998.

²⁶ AGUILAR PIÑAL, Francisco. *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*. Madrid: CSIC, Instituto "Miguel de Cervantes", 10 Vols., 1981-2001, así como la *Bibliografía fundamental de la literatura española. Siglo XVIII*, Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1976.

²⁷ HERRERA NAVARRO, Jerónimo. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1993.

²⁸ *Catálogo de la Biblioteca Municipal de Madrid* (apéndices 1903, 1906, 1909, 1916, 1923)

²⁹ SUBIRÁ, José. *Catálogo de la sección de música*, Madrid: [Ayuntamiento] Biblioteca Municipal, 1965.

localización de bailes. También contamos con la obra de Fernández Gómez que tiene un completo catálogo sobre teatro breve³⁰. Por último una bibliografía indispensable para conocer la producción de tres siglos de villancicos (XVII al XIX) son los catálogos de Guillén Bermejo y Ruiz de Elvira³¹.

La obra cumbre para conocer el repertorio estrenado, los días de representación, la recaudación en Madrid, es el trabajo de Andioc y Coulon³²; siendo una de las obras más sólidas sobre recepción de autores y obras del siglo XVIII.

El teatro breve tiene género concretos como son el entremés, la tonadilla, el sainete, el baile y la loa. Las denominaciones de “teatro breve” o “teatro menor” no se sabe con exactitud cuándo surgieron, el autor que nos acerca a los fundamentos historiográficos del teatro breve es Álvarez Barrientos³³. Subirá en 1928 tendrá como objetivo analizar con detalle y de manera precisa la tonadilla escénica³⁴, en cambio Pedrell ve a la tonadilla como el “alma nacional”, que es el reflejo del teatro nacional porque muestra las costumbres, maneras de ser y sentir de la nación³⁵. La historiografía del teatro breve pretende crear un discurso nacional de identificación, que permitió crear referentes nacionalistas³⁶. Bergman realiza uno de los estudios pioneros del teatro breve

³⁰ FERNÁNDEZ GÓMEZ, Juan F. *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII*, Oviedo: Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 1993 (Textos y estudios del siglo XVIII, 18)

³¹ *Catálogo de villancicos de Biblioteca Nacional: Siglo XVII*, Isabel Ruiz de Elvira (coord.), Madrid: Biblioteca Nacional, 1992; *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional: siglos XVIII-XIX*, María Cristina Guillén Bermejo e Isabel Ruiz de Elvira Serra (coords.), Madrid: Dirección General del Libro y Biblioteca, 1990.

³² ANDIOC, Renè - COULON, Mireille. *Cartelera teatral madrileña 1708-1808*, Toulouse: Presses Universitaires de Mirail, 2 Vols., 1996, 2ª ed. corregida y aumentada. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008.

³³ ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. “Acerca de la historiografía sobre el teatro breve del siglo XVIII. La musa y la crítica castizas como defensoras de la patria amenazada”. En: *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo (eds.), Madrid: Universidad Autónoma de Madrid y Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, pp. 13-88.

³⁴ SUBIRÁ, José. *La tonadilla escénica*, 3 vols., Madrid: Tipografía de Archivos, 1928-1930

³⁵ PEDRELL, Felipe. *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, 5 vols. (4 tomos), La Coruña: Canuto Barea, 1898.

³⁶ CARO BAROJA, Julio. *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid: Previsión de Occidente, 1969; *Temas castizos*, Madrid: Istmo, 1980 y ROMERO FERRER, Alberto. “El sainete y la tonadilla escénica en los orígenes del costumbrismo andaluz”. En: *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo (eds.), Madrid: Universidad Autónoma de Madrid y Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, pp. 237-264.

específicamente en el entremés³⁷, y Begoña Lolo desarrolla una revisión del género menor a través de las principales fuentes historiográficas, centrándose principalmente en el sainete y la tonadilla³⁸. Para estudiar otro tipo de género breve como la folla, el melólogo ver las obras de Subira³⁹, Estepa⁴⁰, Roldán⁴¹ y Gutiérrez Marañón⁴². Los más importantes dramaturgos de la tonadilla escénica fueron Ramón de la Cruz⁴³, Zavala o Comella⁴⁴, mientras que los compositores y libretistas figuran Luis Misón⁴⁵, Blas de Laserna⁴⁶, Antonio Guerrero⁴⁷, Jacinto Valledor⁴⁸, Antonio Rosales⁴⁹ o Pablo Esteve⁵⁰.

³⁷ BERGMAN, Hannah E. *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid: Castalia, 1965.

³⁸ LOLO, Begoña. "Sainetes y tonadillas con música en el Madrid del siglo XVIII (1750-1765)". En: *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo (eds.), Madrid: Universidad Autónoma de Madrid y Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, pp. 41-62. Véase también de la misma autora "La tonadilla escénica ese género maldito". En: *Revista de musicología*, España: SEDM, N°2, 2002, pp. 439-469; *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica*. Catálogo de exhibición (Museo San Isidro, Madrid, Mayo a Julio 2003), Begoña Lolo (ed.), Madrid: Museo de San Isidro, Concejalía de Cultural, Educación, Juventud y Deportes, 2003.

³⁹ SUBIRÁ, José. *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo*, Barcelona: CSIC, 2 Vols., 1949-1950.

⁴⁰ ESTEPA, Luis. *Teatro breve y de carnaval en el Madrid de los siglos XVII y XVIII*, Madrid: Comunidad de Madrid, 1994.

⁴¹ ROLDÁN FIDALGO, Cristina. "Teatro musical español del s. XVIII (teatro breve). Géneros y nuevas perspectivas". En: *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, n° 13, junio 2016, pp. 260-265. La autora está realizando la tesis doctoral sobre el género teatral de la folla en la Universidad Autónoma de Madrid bajo la dirección del doctor Germán Labrador López de Azcona.

⁴² GUTIÉRREZ MARAÑÓN, Virginia. *El melólogo cómico en España (1791-1808)*, tesis doctoral, España: Universidad Autónoma de Madrid, 2018.

⁴³ COTARELO Y MORI, Emilio. *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1899

⁴⁴ ANGULO EGEA, María. Luciano Francisco Comella, (1751-1812) : otra cara del teatro de la Ilustración, San Vicente del Raspeig: Publicaciones de la Universidad de Alicante, [2006].

⁴⁵ FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo. "Sonsonetes y cumbés: aproximación a las relaciones de la tonadilla escénica con el Nuevo Mundo a partir de algunas obras de Luis Misón (ca. 1720-1766) y Blas de Laserna (1751-1816)". En: *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, María Gembero y Emilio Ros-Fábregas (coords. y eds.), España: Universidad de Granada, 2007, pp. 437-453.

⁴⁶ ARRESE, José Luis de. *El músico Blas de Laserna*, Eduardo Aunós y Julio Gómez (colaboración), Corella: Biblioteca de Ilustres Corellanos, 1952; GÓMEZ Julio. "Don Blas de Laserna, un capítulo de la historia del teatro lírico español visto en la vida del último tonadillero". En: *Escritos de Julio Gómez*, Antonio Iglesias (ed.), Madrid: Alpuerto, 1986, pp. 69-165.

⁴⁷ MORALES, José Antonio. *Antonio Guerrero (1709-1776), compositor de tonadillas en el Madrid del siglo XVIII*, tesis doctoral dirigida por el Prof. Antonio Martín Moreno, España: Universidad de Granada, 2018.

⁴⁸ PESSARRODONA, Aurèlia. *Jacinto Valledor y la tonadilla*, Sant Cugat : Editorial Arpegio, enero, 2018.

⁴⁹ LOLO, Begoña - LABRADOR, Germán (eds.). *La música en los teatros de Madrid. Antonio Rosales y la tonadilla escénica*, Madrid: Alpuerto, 2005.

⁵⁰ FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo. "Introducción". En: ESTEVE, P. *Los jardineros de Aranjuez (1768). Zarzuela en dos actos*, Granada : Universidad de Granada, 2005, pp. XVII-XXXV.

El trabajo más reciente, *The Tonadilla in Performance* de Le Guin⁵¹, centra su objeto de estudio en los bailes, siendo la presencia de estos la diferencia más importante entre la tonadilla y el intermezzo italiano, ya que a su consideración se asemejan en la función, el tono cómico y el estilo musical.

“Bárbaros y salvajes”

En primera instancia tenemos a los *salvajes*; en Francia este adjetivo significaba bravío, fiero en oposición a domesticado, en cambio en España no se utilizaba el término *salvaje* de forma asidua, pero en su lugar se utilizaba la voz *bárbaro*. La iconografía del salvaje se encuentra expuesta de forma clara y completa en el trabajo de Husband⁵², como resultado de una exposición que tuvo lugar en el Metropolitan Museum of New York. El salvaje dentro de la literatura se le divide en folclórico y mitológico, ante lo cual hay una extensa bibliografía.⁵³ En la literatura española de los siglos XV al XVII se puede estudiar la presencia del salvaje a través del trabajo de Mazur⁵⁴, un trabajo pionero en esta temática e imprescindible; sin embargo, el trabajo estrella de la figura del salvaje literario en la literatura española del Siglo de Oro se debe a Antonucci⁵⁵, que nos muestra un análisis de esta figura a partir del estudio de las artes figurativas, de los elementos literarios y de las descripciones de las fiestas cortesanas y populares; es decir, estudia el fenómeno de la circulación cultural de la tradición literaria de la figura del salvaje.

⁵¹ LE GUIN, Elisabeth. *The Tonadilla in Performance: Lyric Comedy in Enlightenment Spain*. Berkeley: University of California Press, 2013. Para ver un estado de la cuestión sobre tonadilla escénica, véase PESSARRODONA, Aurelia. *La tonadilla escénica a través del compositor Jacinto Valledor (1744-1809)*, tesis inédita, vol. 1, pp. 6-23

⁵² HUSBAND, Timothy (ed.). *The Wild Man, Medieval Myth and Symbolism*, catálogo de la exposición, New York: Metropolitan Museum, 1981.

⁵³ VAN MARLE, Raymond. *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance*, La Haye: Martinus Nijhoff, 1931; HALL, James. *Dictionary of subjects and symbols in art*, London: John Murray, 1974; KAPPLER, Claude. *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen-Age*, París: Payot, 1980; BERNHEIMER, Richard. *Wild Men in the Middle Ages: A study in Art, Sentiment, and Demonology*, New York: Octagon Books, 1970.

⁵⁴ MAZUR, Oleh. *The wild man in the Spanish Renaissance and Golden Age theatre: A comparative study*, Ann Arbor, Michigan: University Microfilm International, 1982.

⁵⁵ ANTONUCCI, Fausta. *El salvaje en la comedia del siglo de oro: Historia de un tema de Lope a Calderón*, Navarra: RILCE, LESO, 1995.

El estudio en las diferenciaciones de las terminologías *bárbaro* y *salvaje* tienen su fundamento en los sistemas de clasificación de las poblaciones descubiertas, como fruto de los diversos aspectos simbólicos de las identidades del período del descubrimiento de América⁵⁶. La obra de Todorov es imprescindible para el estudio de la alteridad americana dado que realiza un estudio indispensable sobre los sistemas de clasificación americanos y la diversidad humana⁵⁷.

Dentro del concepto *salvaje* se encuentra el *caníbal*. Existe una atracción semántica entre América y el canibalismo, siendo el Nuevo Mundo la marca de la alteridad americana. Esto se desprende de la asociación que Américo Vespucio hizo del caníbal con el nuevo continente, descrito como un cuerpo femenino ávido, apetecible, deseado, temido y lascivo. El caníbal tuvo un importante papel en la creación de la justificación jurídica de la conquista; Jáuregui lo asocia a una escena edénica, en la que el europeo no llegó a perturbar el paraíso sino a proteger a la población de los sacrificios y festines caníbales⁵⁸. La obra de Jáuregui es un estudio completo que aborda toda la temática caníbal a través de la constitución y disolución de identidades, conforma una afinidad semántica entre canibalismo y América, construye durante los siglos XVI y XVII al Nuevo Mundo como una especie de *canibalia*; es decir lo edifica a partir de la cultura, la religión y el espacio geográfico; al caníbal lo sitúa en el espacio de la diferencia, del *otro*, del salvaje y el civilizado, entiende el *canibalismo* como un dispositivo generador de alteridad y un tropo cultural de reconocimiento e identidad. Estudia todas las variaciones semánticas de la palabra como el título de su trabajo lo expone⁵⁹; en cambio, el trabajo de William Arens es un trabajo sobre la razón colonial del canibalismo y

⁵⁶ PADGEN, Anthony. *La caída del hombre natural*, Madrid: Alianza Editorial, 1988. Hace un análisis de las obras de Acosta y Lafitau, llegando a la conclusión que la diferencia cultural era las posiciones que las distintas sociedades humanas habían logrado en una escala temporal histórica; y aborda lo relativo a lo *otro*, entendido como un nuevo concepto en la Ilustración.

⁵⁷ TODOROV, Tzvetan. *El miedo a los bárbaros. Más allá del choque de civilizaciones*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008; TODOROV, Tzvetan. *Nosotros y los otros: reflexión sobre la diversidad humana*, [Madrid]: Biblioteca Nueva, D. L., 2013

⁵⁸ JÁUREGUI, Carlos. *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, [La Habana]: Fondo Editorial Casa de las Américas, [2005], p. 26.

⁵⁹ *Ibid.*

lo aborda a partir de la antropología contemporánea⁶⁰. La descripción de América como un cuerpo femenino se le relacionará con las Amazonas, que será la imagen alegórica de la mujer deseante y devoradora, lo cual se debe a la necesidad de crear un espacio *erotizado*, siendo la imagen de la Amazona la que se introduce en la imaginación hispánica, literaria e iconográfica, de los siglos XVI y XVII.⁶¹

A partir de la concepción poscolonial del salvaje caníbal que nos deja Anglería y Colón⁶², encontramos las huellas de los viajeros franceses del siglo XVI y del *buen salvaje* de Montaigne, Thevet, Léry y Lescarbot⁶³. Lestringant tiene un

⁶⁰ ARENS, William. *The Man-eating Myth: Anthropology and Antropophagy*, New York: Oxford UP, 1979; "Rethinking Antropophagy". En: Francis Barker, Peter Hume and Margaret Iversen (eds.). *Canibalism and the Colonial World*, Cambridge: Cambridge UP, 1998, pp. 39-62.

⁶¹ Sobre tema de la representación de la Amazona como alegoría de América o mujer deseante y devoradora con toques eróticos Véase MATAIX, Remedios, "Androcentrismo, eurocentrismo, retórica colonial: Amazonas en América". En: *América sin nombre*, No. 15, 2010; "Redescubriendo América: el modelo cronístico en la narrativa del Mundonovismo". En: Guillermo Serés (coord.). *Los límites del océano: estudios filológicos de Crónica y épica en el Nuevo Mundo*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2009, pp. 105-133; "Las cinturas de América. Alegoresis, recurrencias y metamorfosis en la iconología americana". En: José María Ferri Coll y José Carlos Rovira (eds.), *Parnaso de dos mundos. De literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro*, Madrid: Iberoamericana-Vervuet, 2009, pp. 371-425; LUNA, Lola G. "Androcentrismo e Historia de América. Las Amazonas". En: *Boletín Americanista de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona*, vol. 24, N° 32, 1982, pp. 305-312; SALES DASÍ, Emilio. "California, las Amazonas y la tradición troyana". En: *Revista de literatura medieval*, X, 1998, pp. 147-167; SOBOL, Donald J. *The Amazons of Greek Mythology*, New York: Bames, 1973; TAUFER, Alison. "The Only Good Amazon is a Converted Amazon: The Woman Warrior and Christianity in the Amadis Cycle". En: Jean R. Brink (ed.), *Playing with Gender: A Renaissance Pursuit*, Urbana: University of Illinois Press, 1991; TYRREL, William. *Las Amazonas. Un estudio de los mitos atenienses*, México: Fondo de Cultura Económica, 1990; WEIBAUM, Batya. *Island of Women and Amazons. Representations and Realities*, Austin: University of Texas Press, 1999.

⁶² MÁRTIR DE ANGLERÍA, Pedro. *Décadas del Nuevo Mundo*, Madrid: Polifemo, 1989; COLÓN, Cristóbal. *Diario de a bordo*, edición de Luis Arranz, Madrid: Editorial Edaf, 2006; BOUCHER, Philip P. *Cannibal Encounter: Europeans and Island Caribs, 1492-1763*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1992.

⁶³ LÓPEZ FANEGO, Otilia. *Contribución al estudio de la influencia de Montaigne en España (extracto de Tesis doctoral)*, Madrid: Universidad Complutense, 1975. Hacemos un especial hincapié en Montaigne debido a la influencia que éste tuvo en España en el siglo XVIII. Influenció a varios autores de la época como Ramón de la Cruz y Feijoo. Existe una traducción al castellano de su obra realizada por Diego de Cisneros, fecha en 1634 y los preliminares en 1637. El manuscrito se encuentra en la BNE bajo la signatura MSS/5635. MONTAIGNE, Michel de. *Ensayos completos*, traducción Almudena Montojo, introducción, notas y traducción de los sonetos de La Boétie, Álvaro Muñoz Robledano, España: Cátedra, 2ª ed., 2005; ELLINGSON, Ter. *The myth of the noble Savage*, Berkley and Los Angeles: University of California Press, 2001; LESCARBOT, Marc. *Nova Francia. A description of Acadia* (1606), London and New York: Routledge Curzon, 2005; SAYRE, Gordon M. *Les Sauvages Américains: Representations of Native Americans in French and English Colonial Literature*, Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1997;

estudio completo y detallado sobre la invención del caníbal en la literatura desde Colón hasta Julio Verne⁶⁴.

Esta temática del salvaje, bárbaro, caníbal e indio americano⁶⁵ es abordada en este trabajo, comprendiendo y contextualizando la temática a partir del estudio de cuatro obras breves, en las que se presenta al salvaje como personaje principal. La representación del salvaje tiene un componente estático por la brevedad de las obras. El tiempo narrativo no le permite evolucionar y por tanto son una serie de vehículos de valor simbólico los que nos ayudaron a realizar una clasificación de rasgos característicos del salvaje literario en la literatura breve dieciochesca. Se establecen las conexiones con la tradición mítico-folclórica y se abordan el aspecto exterior del personaje, así como sus acciones, comportamientos y situación geográfica; para lo cual nos valimos de los cronistas y escritos de la época como Bernal Díaz del Castillo, Colón, Cortés, etc.⁶⁶

Se presenta la dicotomía salvaje y civilizado, porque permite analizar y ver cómo se definían a los habitantes del Nuevo Mundo y a los europeos. El

AUCARDO CHACANGANA, Yobenj. "El festín antropofágico de los indios tupinambá en los grabados de Theodoro de Bry, 1592". En: *Fronteras de la Historia*, Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, núm. 10, 2005, pp. 19-82.

⁶⁴ LESTRINGANT, Frank. *Cannibals: The Discovery and Representation of the Cannibal from Columbus to Jules Verne*, Berkeley: University of California Press, 1997.

⁶⁵ CASTILLO, Moisés R. *Indios en escena: la representación del amerindio en el teatro del Siglo de Oro*, Purdue University Press, 2009; VEGA, Lope de. *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, Madrid: Imp. de los Sucesores de Hernando, 1919; LÓPEZ DE GOMARA, Francisco. *Historia General de las Indias*, Barcelona: Linkgua, 2010.

⁶⁶ CORTÉS, Hernán. *Historia de Nueva España*, México, Imprenta del Superior Gobierno, del Br. D. Joseph Antonio de Hoyal, 1770; MÁRTIR DE ANGLERÍA, Pedro. *Décadas del Nuevo Mundo*, Madrid: Ediciones Polifemo, libro IV, capítulo IV, 1989; DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, edición y notas de Ángel Delgado Gómez y de Luis A. Arocena, introducción de Ángel Delgado Gómez, cap. XXVII, Madrid: Homolegens, 2008; POLO, Marco. *Travels of Marco Polo: The Complete Yule-Cordier Edition*, New York: Dover Publications, 1992; COLÓN, Cristóbal. *Diario de a bordo*, edición de Luis Arranz, Madrid: Editorial Edaf, 2006; LÓPEZ DE GOMARA, Francisco. *Historia General de las Indias*, Barcelona: Linkgua, 2010; MARTIR DE ANGLERÍA, Pedro. *Décadas del Nuevo Mundo, libro 1*, México: José Porrúa e Hijos, t. 1, 1964. Bibliografía sobre California y el mito que la envuelve: BEALE POLK, Dora. *The island of California. A history of the myth*, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1991; DE RIQUER, Martín. "California". En: *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova*, coordinado por Adolfo Sotelo Vázquez y editado por Marta Cristina Carbonell, Barcelona: Universidad de Barcelona, Vol. 1, 1989, pp. 581-599; MATAIX, Remedios. "Androcentrismo, eurocentrismo, retórica colonial: Amazonas en América". En: *América sin nombre*, No. 15, 2010, pp. 118-136.

concepto de civilización está marcado a fuego en este tipo de repertorio, lo cual nos sirve para comprender el sentimiento de pertenencia y de legitimidad que se tenían desde la Península hacia los americanos. El tema iberoamericano se ha estudiado a lo largo de la historia como un ente analizado desde diferentes parámetros, ya sea a través de la construcción de América y lo americano desde un punto de visto antropológico, o bien de la función social del americano o europeo como sujeto u objeto, o por medio de crónicas y viajes, o haciendo un tejido social de los elementos de identidad y cómo se realiza la interacción entre continentes, o bien en el proyecto ilustrado a través de la naturaleza y el orden natural propio de los sistemas de clasificación⁶⁷. En estos sistemas nos encontramos con los signos de diferenciación a través de la complexión; es decir, las principales categorías de diferencia durante el siglo XVIII frente al no europeo, eran la religión y la política, y posteriormente se centraron en la apariencia física. La vestimenta era otra categoría que los europeos vieron como crucial para determinar la religión, la clase social o la nación a la que se pertenecía; era un sello de identidad personal durante el setecientos, por lo cual al americano se le representaba desnudo como signo de incivilidad y salvajismo.

“Etnicidad y raza”

En este trabajo nos referimos a la idea ilustrada que señala a la civilización como el orden, la moderación y la moralidad, siempre apuntando a la racionalidad que pretendía controlar y reducir a leyes determinadas conductas instintivas. Algunos de los autores que mejor abordan la temática de civilidad en el setecientos español son Álvarez Barrientos, Maravall, Cadalso y Aguilar Piñal⁶⁸. Los signos de diferenciación se constituían a través de la complexión.

⁶⁷ MARTIN EVANS, J. *America: The view from Europe*, California: Stanford Alumni Association, 1976; MASON, Peter. *Deconstructing America. Representation of the Other*, London and New York: Routledge, 1990.

⁶⁸ ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. “La civilización como modelo de vida en el Madrid del siglo XVIII”. En: *Revista de dialectología y tradiciones populares*, Tomo 56, Cuaderno 1, 2001 (Ejemplar dedicado a: Temas de etnohistoria madrileña); MARAVALL, José Antonio. “La palabra ‘civilización’ y su sentido en el siglo XVIII”. En: *Estudios de historia del pensamiento español. Siglo XVIII*, Madrid: Mondadori, 1991, pp. 213-232; ELÍAS, Norbert. *El proceso de la*

En el siglo XVIII se establecen los principios y categorías de la naturaleza, lo que contribuyó a la comprensión de la ideología de las variedades humanas⁶⁹ y la identidad racial se convirtió en un factor determinante para la identificación de los humanos más allá de su origen. Todo esto contribuyó a que la literatura desde el Siglo de Oro estuviera marcada por las políticas étnicas de los grupos minoritarios.

Partimos de explicar el concepto de civilidad a partir del principio de la pureza de sangre que tiene sus bases en las sagradas escrituras y el cristianismo. De ahí se desprenden algunas de las explicaciones sobre el porqué de la piel oscura de los negros, basándonos en las obras de Branche, Patton y Hering⁷⁰. Nos enfocamos en la procedencia étnica, cultural y social de los individuos para

civilización, México: Fondo de Cultura Económica, 1988; ESCOBAR, José. "Civilizar, civilizado y civilización: una polémica de 1763". En: *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I, Roma: Bulzoni, 1982, pp. 419-27; "Más sobre los orígenes de civilizar y civilización en la España del siglo XVIII". En: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 33, 1984, pp. 88-114; CADALSO, José. *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, Joaquín Arce (ed.), Madrid: Cátedra, 1982; AGUILAR PIÑAL, Francisco. *Madrid en tiempos del "mejor alcade"*, Sant Cugat [del Vallès]: Arperio, 4 vol., 2016.

⁶⁹ Uno de los estudios más importantes sobre complexión es GROEBNER, Valentin. "Complexio/Complexion: Categorizing Individual Natures, 1250-1600". En: *The Moral Authority of Nature*, Lorraine Daston y Fernando Vidal (eds.), University of Chicago Press, 2003, pp. 361-383. También véase WHEELER, Roxann. *The complexion of Race: Categories of Difference in Eighteenth-Century British Culture*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010; JORDAN, Winthrop, *White over Black: American attitudes toward the negro, 1550-1812*, USA: University of North Carolina Press, 1968; BARTHELEMY, Anthony Gerard. *Black face, maligned race: the presentation of blacks in english drama from Shakespeare to Southerne*, USA: Louisiana State University Press, 1987; HERRERO GARCÍA, Miguel. *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid: Editorial Gredos, 1966. (Biblioteca Románica Hispánica; II. Estudios y ensayos); HANNAFORD, Ivan. *Race: The History of an Idea in the West*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996. El punto de referencia sobre estudios relacionados con la raza y la piel negra es: PAGLIOARO, Harold E. (ed.). *Racism in the Eighteenth Century*. En: *Studies in Eighteenth-Century Culture*, vol. 3, Cleveland: Press of Case Western Reserve University, 1973; PATTON, Pamela A. "Introduction: Race, Color, and the Visual in Iberia and Latin America". En: PATTON (ed.) *Envisioning Others: Race, Color, and the Visual in Iberia and Latin America*, Leiden, Boston: Brill, 2016 (The Medieval and Early Modern Iberian World; vol. 62), pp. 1-17; HARPSTER, Grace: "The Color of Salvation: The Materiality of Blackness in Alonso de Sandoval's *De instauranda Aethiopum salute*", en: *Envisioning Others: Race, Color, and the Visual in Iberia and Latin America*, Pamela A. Patton (ed.), Leiden and Boston: Brill, 2016, pp.83-111. (The Medieval and Early Modern Iberian World; vol. 62).

⁷⁰ Véase la obra BRANCHE, Jerome. *Colonialism and Race in Luso-Hispanic Literature*, University of Missouri Press, [2006]; PATTON, Pamela A. "Introduction: Race, Color, and the Visual in Iberia and Latin America". En: PATTON (ed.) *Envisioning Others: Race, Color, and the Visual in Iberia and Latin America*, Leiden, Boston: Brill, 2016 (The Medieval and Early Modern Iberian World; vol. 62), pp. 1-17; HERING TORRES, Max S. "Purity of Blood: Problems of Interpretation". En: *Race and Blood in the Iberian World*, Max S. Hering Torres, María Elena Martínez, David Nirenberg (eds.), Wien and Berlin: Lit Verlag, 2012, pp. 11-37.

determinar la consideración que de ellos se tenía en la Península, considerando su inclusión o no en la comunidad peninsular. Herzog es la autora que mejor expone en su obra los sistema de inclusión y exclusión de los españoles en la Edad Moderna⁷¹. Existía una multiculturalidad determinada por los flujos migratorios, que se debió en parte al comercio con Indias y a la trata de esclavos, entre muchos otros aspectos. Dentro de la categorización de la población encontramos el concepto de raza que va unido a la conformación de endogrupos, de los cuales se desprenden los grupos minoritarios entre los que se encuentran los esclavos, ya que la raza era sinónimo, en este momento, de impureza. No hay que olvidar que Sevilla y Portugal fueron los centros esclavistas más importantes del siglo XVI⁷². África y América a lo largo del tiempo se les representó como una tierra de seres monstruosos; en el caso de África, se deja ver en escritos de Plinio, Herodoto, etc.. La representación del negro en la literatura viene desde antiguo, pero siempre se les consideró de una naturaleza diferente. Los distintos discursos sobre el hombre de color negro se circunscriben siempre sobre la consideración moral de inferioridad natural, es decir de raza. La obra que mejor representa la respuesta literaria a la esclavitud de los negros asociados a la risa y el tono humorístico se debe a Baltasar Fra Molinero, quien hace una comparación de los variados tratamientos de la figura del negro en las distintas literaturas europeas renacentistas⁷³. Uno de los

⁷¹ HERZOG, Tamar: "Beyond Race: Exclusion in Early Modern Spain and Spanish America". En: *Race and Blood in the Iberian World*, Max S. Hering Torres, María Elena Martínez, David Nirenberg (eds.), Wien and Berlin: Lit Verlag, (Serie Racism Analysis, vol. 3), 2012, pp. 151-168.

⁷² Para estudiar el sistema de trata de humano en la Península Ibérica son imprescindibles los estudios de: FRANCO SILVA, Alfonso. *La esclavitud en Sevilla y su tierra a fines de la Edad Media*, Sevilla: Gráficas del Sur, 1979; DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *Orto y Ocaso de Sevilla*, [Sevilla] : Diputación de Sevilla, Servicio de Archivo y Publicaciones, 2003; CORTÉS LÓPEZ, José Luis. *La esclavitud negra en la España peninsular del siglo XVI*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1989; SANDOVAL, Alonso de. *Un tratado sobre la esclavitud (De instauranda aethiopum salute)*, introducción, transcripción y traducción de Enriqueta Vila Vilar, Madrid: Alianza Editorial, 1987. Acerca de la idea que se tenía de los españoles en la Península representado en el teatro ver HERRERO GARCÍA, Miguel. *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid: Editorial Gredos, 1966. (Biblioteca Románica Hispánica; II. Estudios y ensayos).

⁷³ FRA MOLINERO, Baltasar. *La imagen de los negros en el teatro del siglo de oro*, España: Siglo XXI de España, 1995. También ver ARAGONE TERNI, Elisa. *Studio sulle 'Comedias de Santos' di Lope de Vega*, Florencia: Casa Editrice d'Anna, 1971; BARTHEMELY, Anthony Gerard. *Black Face, Maligned Race: The Representation of Blacks in English Drama from Shakespeare to Southerne*, Baton Rouge y London: Louisiana State University Press, 1987; BECCO, H. J. *El tema del negro en cantos, bailes y villancicos de los siglos XVI y XVII*, Buenos Aires: Ollantay, 1951; BERGMAN, Hannah E. (comp.). *Ramilletes de entremeses y bailes nuevamente recogido de los mejores ingenios de*

aspectos que más interesan en la literatura acerca de la representación del negro, son las deformaciones lingüísticas que realizan en el habla⁷⁴; este tipo de lenguajes los encontramos en las sociedades marginales que se utilizaban para ridiculizar y eran un tópico lingüístico de dichos personajes⁷⁵. No hay que olvidar que el buen uso del lenguaje es sinónimo de civilidad. En el repertorio estudiado era común que compartieran escena gitanos, negros, pastores, ciegos, indianos, vizcaínos⁷⁶, gallegos, etc. y una de las características para establecer

España (siglo XVII), Madrid: Castalia, 1970; CAMAMIS, George. *Estudios sobre el cautiverio en el Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1977; CASTELLANO, Juan R. "El negro esclavo en el entremés del Siglo de Oro". En: *Hispania*, nº 44, 1961, pp. 55-65; COTARELO Y MORI, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, 2 Vols. Madrid: Bailly-Baillière, 1911; COWHIG, Ruth. "Blacks in English Renaissance Drama and the Role of Shakespeare's Othello". En: *The Black Presence in English Literature*, Manchester University Press, 1985, pp. 1-25. ; DeCOSTA, Miriam. "The Evolution of the 'Tema negro' in Literature of the Spanish Baroque". En: *MLN*, nº 89, 1974, pp. 417-430; MARAVALL, José Antonio. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid: Seminarios y Ediciones, 1972; MORALES OLIVER, Luis. *África en la literatura española*, Madrid: Instituto de Estudios Africanos, 2 vols., 1957; WEBER DE KURLAT, Frida. "El tipo cómico del negro en el teatro prelopesco". En: *Filología*, nº 8, 1962, pp. 139-68; "Sobre el negro como tipo cómico en el teatro español del siglo XVI". En: *Romance Philology*, nº 17, 1963, pp. 380-91; "El tipo de negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación". En: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Núm. 19, 1970, pp. 337-59.

⁷⁴ Entre los principales estudiosos están FRA MOLINERO, Baltasar. *La imagen de los negros en el teatro del siglo de oro*, España: Siglo XXI de España, 1995; STOICHITA, Victor: "The Image of the Black in the Spanish Art", en: *the image of the Black in Western Art: from the "Age of Discovery" to the Age of Abolition: Artists of the Renaissance and Baroque*, David Bindman and Henry Louis Gates, Jr. (eds.), part 1, vol. 3, New Edition, 2010; CANONICA-DE ROCHEMONTAIX, Elvezio. *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Kassel: Reichenberg, 1991; WHEELER, Roxann. *The complexion of Race: Categories of Difference in Eighteenth-Century British Culture*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010; GARCÍA ARANDA, María Ángeles. *El español clásicos (siglos XVI y XVII)*, Madrid: E-Excellence, 2006; BARANDA LETURIO, Consolación. "Las hablas de negros. Orígenes de un personaje literario". En: *Revista de Filología Española*, Vol. LXIX, 3/4 (1989), pp. 311-333.

⁷⁵ Para estudiar las lenguas extranjeras en la literatura español hasta el Siglo de Oro Véase *Cancionero musical de los siglo XV y XVI*, Madrid: Asenjo Barbieri, 1890; ENCINA, Juan del. *Cancionero musical*. Para siglos posteriores ver COTARELO Y MORI, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, estudio preliminar e índices José Luis Suárez García y Abraham Madroñal, España: Universidad de Granada, T. I, 2000; HERRERO GARCÍA, Miguel. *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid: Editorial Gredos, 1966. (Biblioteca Románica Hispánica; II. Estudios y ensayos); ZAMORA VICENTE, Alonso. *Dialectología española*, Madrid: Gredos, 1966. HUERTA CALVO, Javier. *Teatro breve de los siglo XVI y XVII: entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Madrid: Taurus, 1985; JAKOBSON, Roman. "Linguistica e poetica". En: *Saggi di lingüística generale*, Milano, 1978, pp. 181-218.

⁷⁶ HERRERO GARCÍA, Miguel. *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid: Editorial Gredos, 1966. (Biblioteca Románica Hispánica; II. Estudios y ensayos); FERRER CHIVITE, Manuel. "La figura del vizcaíno en el teatro del siglo XVI". En: *En torno al teatro breve*, editado por Margot Versteeg, Amsterdam: Rodopi, 2001, pp. 23-40.

distinción entre unos y otros era el lenguaje. En el caso de los pastores utilizaban el sayagués, mientras que los maleantes la germanía⁷⁷.

Uno de los elementos distintivos de los negros en las sociedades africanas o americanas eran las danzas de animales⁷⁸ o simplemente los bailes eran un indicativo de civilidad y buen gusto o todo lo contrario⁷⁹. El libro de Faustino Núñez es una obra base para el estudio de los distintos bailes que se representaron durante el siglo XVIII en el teatro breve popular, tanto de las clases marginales como en la tipología de bailes que se escenificaban en esa época⁸⁰.

La apariencia exterior fue un condicionante indispensable a partir del siglo XVI en la condición legal y moral, lo cual estaba condicionado por la raza. En el caso de los gitanos, estos fueron representados como negros y egipcios en la literatura a lo largo del tiempo. Eran una sociedad marginal y como tal debían ser tratados y representados en las tablas⁸¹; por lo tanto, la ideología nacionalista

⁷⁷ El sayagués era una forma de hablar que inicia en la poesía litúrgica a finales de 1400. Véase BRANCHE, Jerome. *Colonialism and Race in Luso-Hispanic Literature*, University of Missouri Press, [2006]; GARCÍA ARANDA, María Ángeles. *El español clásicos (siglos XVI y XVII)*, Madrid: E-Excellence, 2006; THOMPSON, Peter E. *The Triumphant Juana Rana: A Gay Actor of the Spanish Golden Age*. Toronto: University of Toronto Press, 2006; BARANDA, Consolación. "Novedad y tradición en los orígenes de la prosa pastoril española". En: *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 6, Universidad Complutense de Madrid, 1987.

⁷⁸ Fernando Ortiz tiene un amplio estudio sobre la vida africana y sus formas artísticas entre las que se encuentran el baile: ORTIZ, Fernando. *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, Habana: Publicaciones del Ministerio de Educación, 1951; *Los negros curros*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1995; *Glosario de afronegrismos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1991; *La africanía de la música folclórica de Cuba*, 1950.

⁷⁹ Sobre los bailes y la perspectiva neoclásica véase BERBEL RODRÍGUEZ, José J. *Orígenes de la tragedia neoclásica española (1737-1754): la Academia del Buen Gusto*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003. Para ver los bailes que estaban de boga en la época véase ESPEJO AUBERO, Amparo - ESPERO AUBERO, Alicia. *Glosario de términos de la danza española*, España: Librerías Deportivas Esteban Sanz, 2001; NAVARRO GARCÍA, José Luis. *Historia del baile flamenco*, Sevilla: Signatura, [2008-2010].

⁸⁰ NÚÑEZ, Faustino. *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*, Barcelona: Carena, 2008.

⁸¹ Los estudios más importantes sobre gitanos son ⁸¹ SALILLAS, Rafael. *El delincuente español: hampa. Antropología picaresca*, Madrid: Librería de Victoriano Suárez, 1898, Edición facsímil, Navarra: Analecta Ediciones y Libros, D.L. 2004; LEBLON, Bernard. *Los gitanos de España*, España: Editorial Gedisa, 2001; BORROW, George. *Los Zingali (Los gitanos de España)*, Manuel Azaña (trad.), Madrid: Ediciones Turner, 1979; QUIÑONES, Juan de, *Discurso contra los gitanos*, Madrid, 1631; CARO BAROJA, Julio. "Prólogo". En: CLÉBERT, J. P. *Los gitanos*, Barcelona: Ediciones Orbis, 1985, pp. 19-44; CHARNON-DEUTSCH, Lou. *The Spanish Gypsy: The History of a European Obsession*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2004. Los libros

está circunscrita al lenguaje, religión, costumbres, tradiciones de una sociedad que se considera nación⁸². La orientación de la literatura española de los siglos XVI al XVIII era de tipo nacionalista, debido a que era una época temprana a la construcción supranacional de las relaciones de poder y raza de los territorios coloniales que ofrecían un mayor estado de identificación racial.

La identidad racial de los gitanos estaba determinada en las representaciones populares en forma de baile, lenguaje, vestido y color de piel; uno de los principales autores que documenta los bailes de gitanos junto a otros grupos minoritarios en el *Corpus Christi* de Sevilla en el siglo XVII es Sentaurens⁸³.

Con relación al lenguaje hemos dedicado un epígrafe para explicar las tipologías lingüísticas que se utilizan en el teatro para caracterizar a los negros y gitanos⁸⁴, para tal cometido se tomaron 15 obras como muestra, estableciendo similitudes y diferencias entre unas y otras.

Los negros y gitanos, junto a otros personajes exóticos, también estuvieron presentes en el repertorio navideño; nos referimos al “villancico teatral” y a la pastorela que encontraron un lugar en los sainetes y tonadillas. Existe muy poca bibliografía acerca del villancico teatral del siglo XVIII; sin embargo, hay estudios sueltos sobre sainetes y tonadillas como los de Subirá, Angulo Egea,

publicados a finales del siglo XIX que dedican gran parte del gitanismo en la literatura española y que son fundamentales para su estudio son *Antropología picaresca* de Rafael Salillas (Madrid, 1898) y *El conde-duque de Olivares y el Rey Felipe IV* de Adolfo de Castro (Cádiz, 1846).

⁸² GLYCOFRYDI-LEONTSINI, Athanasia. “Hume on National Characters”, p. 2.

⁸³ SENTAURENS, Jean. *Seville et le theatre de la fin du moyen age a la fin du XVIIe siecle*, Université de Bordeaux, Vol. II, 1984,

⁸⁴ Las obras imprescindibles para el estudio de los gitanos son: SALILLAS, Rafael. *El delincuente español: hampa. Antropología picaresca*, Madrid: Librería de Victoriano Suárez, 1898, Edición facsímil, Navarra: Analecta Ediciones y Libros, D.L. 2004; ORTIZ, Fernando. *Los negros curros*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1995; BORROW, George. *Los Zincali (Los gitanos de España)*, Manuel Azaña (trad.), Madrid: Ediciones Turner, 1979; NÚÑEZ, Faustino. *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*, Barcelona: Carena, 2008; ORTIZ, Fernando. *Glosario de afronegrismos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1991; LEBLON, Bernard. *Los gitanos de España*, España: Editorial Gedisa, 2001; CAMPUZANO, Ramón. *Orijen, usos y costumbres de los jitanos y diccionario de su dialecto: con las voces equivalentes del castellano y sus definiciones*, Madrid: Imprenta de D. M. R. y Fonseca, 1851.

Sánchez Sánchez y Roldán⁸⁵. En este trabajo sólo puntualizamos cómo el villancico teatral se desarrolló a lo largo del tiempo en la iglesia y el teatro, manteniéndose dentro del Ciclo de Navidad. El objeto central de este repertorio es el análisis de la identidad racial de los personajes a través de sus bailes y jerga⁸⁶; en este caso, por ejemplo, nos referimos a los bailes de máscaras, que fueron muy importantes en los rituales africanos por su sentido pantomímico y dramático⁸⁷, y los encontramos presentes en el repertorio breve⁸⁸.

Otro tipo de pieza que era utilizada en el teatro breve, incluso en el Ciclo Navideño eran lo que he denominado “juguetes de negros”. Estas pequeñas intervenciones construidas de una idea de travesura teatral o pequeña broma, iban acompañadas de un baile para la caracterización de los personajes haciendo hincapié en la identidad racial. No existe bibliografía específica sobre este tipo de recursos teatrales, enfocados al personaje negro y su identidad racial en el teatro breve del setecientos, por lo que el estudio se realizó tomando como muestra cinco tonadillas y un sainete. Los bailes que se desarrollan son

⁸⁵ ANGULO EGEA, María. “La fingida arcadia: un sainete lírico de Ramón de la Cruz”. En: *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, No. 15, 2007, pp. 83-97; SUBIRÁ, José. “El villancico literario-musical. Bosquejo histórico”. En: *Revista de Literatura*, XXII, 1962, pp. 5-27; SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Pedro Alberto. “Una tonadilla escénica para la Navidad: ‘Los Payos y el Alcalde’, del Señor Marcolini”. En: *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares*, Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.), San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2009, pp. 621-636; ROLDÁN, Cristina. “Música y baile al servicio de la fiesta: el villancico y la pastorela en el teatro de navidad del siglo XVIII” (prensa); RAMOS LÓPEZ, Pilar. “Pastorelas and the pastoral tradition in 18th-century Spanish villancicos”. En: *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*, Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.) Ashgate, 2007, p. 283-306.

⁸⁶ Estudios importantes sobre los villancicos de negros asociados a América Latina son: SWIADON, Glenn. *Los villancicos de negro en el siglo XVII*, Tesis doctoral, México: UNAM, 2000; —. “África en los villancicos de negro: seis ejemplos del siglo XVII”. En: *La otra Nueva España: La palabra marginada en la Colonia*, Mariana Masera (coord.), México: UNAM, 2001, pp. 40-70; “Los villancicos de negro y el teatro breve: un primer acercamiento”. En: *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Pedro Manuel Cátedra García (dir.), María Sánchez Pérez, et. al. (ed. lit.), Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2006, pp. 161-168; “Fiesta y parodia en los villancicos de negro del siglo XVII”. En: *Anuario de Letras: Lingüística y filología*, México: UNAM, Vol. 42-43, 2004-2005, pp. 285-304; “Los personajes del villancico de negro en su entorno social (siglo XVII)”. En: *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas “Las dos orillas”*, Monterrey, México del 19 al 24 de julio de 2004, Beatriz Mariscal, Matría Teresa Miaja de la Peña (coord.), Vol. 1, México: Fondo de Cultural Económica, 2007, pp. 595-604.

⁸⁷ Este tipo de representación es ampliamente estudiada por ORTIZ, Fernando. *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, Habana: Publicaciones del Ministerio de Educación, 1951

⁸⁸ Se asemejaban a las mojigangas, véase TORDERA, Antonio. “Historia y mojiganga del teatro”. En: *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*, Joaquín Álvarez Barrientos y Antonio Cea Gutiérrez (coords.), Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987, pp. 249-287.

bailes teatrales de negros que tienen sus orígenes o desarrollo en América o África, y nos valimos de la jerga y construcción rítmica de los bailes para determinar su procedencia⁸⁹.

La presencia de lo erótico en la literatura breve está relacionado con todo aquello considerado inferior, desconocido, incivilizado y es representado por personajes caracterizados como negros y a través de bailes. En el siglo XVII ya encontramos autores cuya obra se centra en los espectáculos virtuosos y honestos, haciendo una crítica al ejercicio deshonesto de los espectáculos públicos, entre los cuales están el padre Juan de Mariana⁹⁰, y en el siglo XVIII Jovellanos⁹¹. La obra de Cotarelo y Mori es imprescindible para conocer la bibliografía sobre la licitud del teatro en España⁹². Obras más recientes que versan sobre las fronteras del erotismo en la literatura española encontramos la editada por Álvarez Barrientos y Jerónimo Herrera⁹³, así como la de Aguilar Piñal⁹⁴.

⁸⁹ Véase BLANCHET, Emilio. *Compendio de la historia de Cuba*. Matanzas: Imprenta de la Autora del Yumuri, de José Curbelo y Hermano, calle de Jovellanos, num. 5, 1866; NAVARRO, Tomás. *El español en Puerto Rico*, Río Piedras: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1974; LE GUIN, Elisabeth. *The Tondilla in Performance: Lyric Comedy in Enlightenment Spain*. Berkeley: University of California Press, 2013; SUBIRÁ, José. *La tonadilla escénica: sus obras y sus autores*, Barcelona: Editorial Labor, 1933; NAVARRO GARCÍA, José Luis. *Historia del baile flamenco*, Vol. 1, Sevilla: Signatura, [2008-2010]. El estudio más completo sobre el zarambeque es: SALAS CASSY, Erika. *¡Teque, teque, lindo Zarambeque! El zarambeque como fenómeno de transculturación en la Península Ibérica y la América ibera*, Tesis para obtener el grado de Licenciatura en Etnomusicología, México: UNAM, 2011; CRUZ, Ramón de la. *Sainetes de Don Ramón de Cruz: en su mayoría inéditos*, colección ordenada por Emilio Cotarelo y Mori, Madrid: Bailly Baillière, (Nueva Biblioteca de Autores Españoles; 23), 1915-1928; ⁸⁹ ÉVORA, Tony. *Orígenes de la música cubana: los amores de las cuerdas y el tambor*. [s.l.]: Alianza Editorial, [1997]

⁹⁰ MARIANA, Juan de. *Tratado contra los juegos públicos*, Madrid: Ediciones Atlas, 1950. (Biblioteca de Autores Españoles; t. 31)

⁹¹ JOVELLANOS, Melchor Gaspar de. *Espectáculos y diversiones públicas*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1992. Con relación a la preceptiva neoclásica véase Ignacio de Luzán *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (1737 y 1789); Santos Díez González *Instituciones poéticas: con un discurso preliminar en defensa de la poesía y un compendio de la historia poética o mitología, para inteligencia de los poetas* (1793); *El teatro del siglo XVIII (III)*, Guillermo Carnero (coord.), Madrid: Editorial Espasa Calpe, Vol. 2, 1995.

⁹² COTARELO Y MORI, Emilio. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, estudio preliminar e índices, José Luis Suárez García, ed. facsímil, Granada: Servicio de Publicaciones de Universidad de Granada, 1997.

⁹³ Para Emilio Palacios Fernández. *26 estudios sobre el siglo XVIII español*, Joaquín Álvarez Barrientos y Jerónimo Herrera Navarro (eds.), Madrid: Fundación Universitaria Española, Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País (Colección Monográfica; 137), 2011

⁹⁴ AGUILAR PIÑAL, Francisco. *Madrid en tiempos del "mejor alcade"*, Sant Cugat [del Vallès]: Arperio, 4 vol., 2016.

La bibliografía imprescindible para estudiar la aparición simultánea de bailes con influencia africana en los distintos continentes, asociándola al marco trasatlántico de las movilidades humanas y trata de esclavos, nos la ofrece Kubik, Peter Fryer y Budaz⁹⁵. Por ejemplo Cuba era un centro receptor y transmisor de mercancías en el Atlántico, y por lo mismo existió una influencia en su música y ritmos, lo cual también se relaciona con el hecho de que los primeros bailes de negros que llegaron a España con la esclavitud venían de las Indias. El autor que mejor retrata esta realidad es Navarro García⁹⁶, su obra es fundamental en el estudio del baile y la fusión multiracial que tienen sus orígenes en América o África, y que por supuesto eran escenificados en los teatros por los grupos minoritarios como gitanos, negros, e indios, etc.

El tipo de instrumentación que se utilizaba en la escenificación de estos bailes en el teatro era la plantilla orquestal propia de los teatros del siglo XVIII. José Máximo Leza nos explica de forma clara la instrumentación de los teatros populares del setecientos,⁹⁷ pero los instrumentos representativos de los bailes de negros eran la guitarra y el tambor. Sobre este asunto Ortiz y Navarro tienen una obra extensa; cabe aclarar que no está enfocada en la instrumentación utilizada en los teatros, sino en los bailes africanos y americanos que posteriormente tuvieron su aparición en las tablas europeas⁹⁸. Estos bailes se desarrollaron en las clases populares bajas y después fueron adquiriendo otro

⁹⁵ KUBIK, G. "O intercâmbio cultural entre Angola e Portugal no domínio da música desde o século XVI". En: *Portugal e o encontro de culturas na música*, Lisbon, 1987, pp. 381-405; FRYER, Peter. *Rhythms of Resistance: African Musical Heritage in Brazil*, Pluto Press, 2000; BUDASZ, Rogério. "Black Guitar-Players and Early African-Iberian Music in Portugal and Brazil". En: *Early Music*, Oxford University Press, Vol. 35, No. 1 (Feb., 2007), pp. 3-21; *The Five-Course Guitar (viola) in Portugal and Brazil in the late Seventeenth and early Eighteenth centuries*, Phd, Music History, Los Angeles, California: University of Southern California, 2001.

⁹⁶ NAVARRO GARCÍA, José Luis. *Semillas de ébano: el elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*, Sevilla: Portada, [1998]

⁹⁷ LEZA CRUZ, José Máximo. "Las orquestas de ópera en Madrid entre los siglos XVIII y XIX". En: *Campos interdisciplinarios de la musicología*, Begoña Lolo (ed.), España: Sociedad Española de Musicología, vol. 1, 2001, pp. 115-140. Véase también BARBA, Marina. "Las orquestas de los coliseos madrileños Príncipe y Cruz durante la segunda mitad del siglo XVIII". En: *Cuadernos Dieciochistas*, 16, 2015, pp. 165-185.

⁹⁸ NAVARRO GARCÍA, José Luis. *Semillas de ébano: el elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*, Sevilla: Portada, [1998]; ORTIZ, Fernando. *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, Habana: Publicaciones del Ministerio de Educación, 1951; *Los negros curros*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1995; *Glosario de afronegrismos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1991.

estatus por la vía de las diversiones populares. Los bailes de negros se convirtieron en una tradición y se realizaban en festejos religiosos como es el caso del *Corpus Christi* o la Asunción de la Virgen; así se fueron incorporando a las cortes europeas, y el repertorio de estos bailes se encuentra en tratados para guitarra⁹⁹. Budasz explica que la escenificación de estas danzas en los teatros no es igual a las realizadas en las procesiones de esclavos o en las colonias, sino son una recomposición de ellas pero acomodadas a los oídos de los europeos del siglo XVIII¹⁰⁰.

En este trabajo se estudia el patrón rítmico de los bailes que eran representados en las tablas, considerados incivilizados, caracterizados por negros y con connotaciones lascivas en muchos de los casos. Para ello, nos basamos en la obra de Salas Cassy¹⁰¹, que considera este patrón propio de la cultura bantú que habita en Angola oriental. Los bailes estudiados con este patrón son el *zarambeque*, *paracumbé*, *cumbé*, *muchitanga* y *mandingoy*, los cuales han sido denominados *bailes de cumbé*, terminología tomada como préstamo de la obra de Goldberg¹⁰².

Las obras que hacen referencia a los bailes lascivos durante los siglos XVI al XIX, y que nos dan una muestra de ellos, son de Rodrigo Caro¹⁰³, Labat¹⁰⁴, Saint-Méry¹⁰⁵, Pellicer¹⁰⁶ y Cotarelo y Mori¹⁰⁷.

⁹⁹ El listado de tratados es extenso, pero mencionaremos los más importantes: *Instrucción de Música sobre la guitarra española* (1674) de Gaspar Sanz; *Luz y Norte Musical* de Lucas Ruiz de Ribayaz (1677); *Libro de diferentes cifras de guitarra escogidos de los mejores autores. Año de 1705*, *Discurso sobre el arte del danzado* (Sevilla, 1642) de Juan Esquivel Navarro; *Tratado de recreación instructiva sobre la danza* (1793) de Felipe Roxó de Flores.

¹⁰⁰ BUDASZ, Rogério. "Black Guitar-Players and Early African-Iberian Music in Portugal and Brazil". En: *Early Music*, Oxford University Press, Vol. 35, No. 1 (Feb., 2007), pp. 3-21; véase Russell y Craig hacen un análisis de la recomposición en los tratados musicales: RUSSELL, Craig H. – TOPP RUSSELL, Astrid K. "El arte de recomposición en la música española para la guitarra barroca". En: *Revista de musicología*, España: Sociedad Española de Musicología, Vol. 5, No. 1 (Enero-junio 1982), p. 23.

¹⁰¹ SALAS CASSY, Erika. *¡Teque, teque, lindo Zarambeque! El zarambeque como fenómeno de transculturación en la Península Ibérica y la América ibera*, Tesis para obtener el grado de Licenciatura en Etnomusicología, México: UNAM, 2011

¹⁰² GOLDBERG, K. Meira. *Sonidos negros: On the Blackness of Flamenco*, Oxford University Press, 2019.

¹⁰³ CARO, Rodrigo. *Días geniales o lúdicos: libro expósito dedicado a D. Fadrique Enríquez Afán de Ribera, Marqués de Tarifa*, 1776. BNE. MSS/9998.

A lo largo de los siglos XV y XVI la zarabanda fue estudiada y mencionada por Andrés Rey de Artieda, Alonso López Pinciano y el padre Juan de Mariana como baile lascivo. Aunque existen un sin número de tratadistas que nos dan ejemplos musicales de ella, como son Mersenne y Sanz¹⁰⁸, también las obras lexicográficas que hacen una descripción de ella son la obra de Covarrubias, Brossard, Rousseau, entre muchos otros¹⁰⁹. La bibliografía sobre este baile es extensa, aunque el interés de la zarabanda como baile lascivo solo se encuentra en bibliografía de música para negros o con la consideración de baile americano¹¹⁰.

En el caso del mandingoy, la bibliografía es muy reducida, y el vacío lo hemos apaleado con obras lexicográficas¹¹¹, bibliografía relacionada con el mundo de las castas y la identidad racial¹¹², y por último con la obra de Elisabeth Le

¹⁰⁴ LABAT, Jean-Baptiste. *Viajes a las islas de la América*. R. P. Labat, selección y traducción, Francisco de Oraá, La Habana: Casa de las Américas, 1979.

¹⁰⁵ MOREAU DE SAINT-MÉRY, *De la Danse*, Imprimé par Bodoni, 1803

¹⁰⁶ PELLICER, Casiano. *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España: con las censuras teológicas, reales resoluciones y providencias del Consejo Supremo sobre comedias, y con la noticia de algunos célebres comediantes y comediantas...; con algunos retratos*, En la imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1804,

¹⁰⁷ COTARELO Y MORI, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas: desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Bailly Baillière, Vol. 1, 1911, véase también los códigos para guitarra Coimbra y Gulbenkian.

¹⁰⁸ MERSENNE, M. *Harmonie universelle, contenant toute la théorie et la pratique de la musique*, París: S. Cramoisy, 1636; SANZ, Gaspar. *Instrucción de la música sobre la guitarra española*, Zaragoza, 1674.

¹⁰⁹ COVARRUBIAS Y OROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Iberoamericana; [Frankfurt am Main]: Vervuert. Biblioteca Áurea Hispánica, 2006; BROSSARD, S. de. *Dictionnaire de musique*, 1703; ROUSSEAU, J. J. *Dictionnaire de la musique*, París, 1768. Véase también *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts*, París, 1752; *Dictionnaire de musique moderne*, Bruselas: Académie de Musique, 1828; DESRAT, G. *Dictionnaire de la danse*, París: Librairies-Imprimeries Réunies, 1895; PEDRELL, F. *Diccionario técnico de la música*, 2ª ed., Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1894; HAWKINS, J. *A General History of the Science and Practice of Music*, vols. II y IV, Londres: T. Payne e hijo, 1776; QUEROL GAVALDÁ, M. *La música en las obras de Cervantes*, Barcelona: Comtalia, 1948.

¹¹⁰ LOLO, Begoña. "Música". En: *Huella de América en España*, Valencia: Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, 1993, pp. 509-592. CASTELLANOS, Pablo. *Horizontes de la música precortesiana*, México: FCE, 1970; BARBIERI, F. A. *Las Castañuelas. Estudio jocoso dedicado a todos los Boleros, y Danzantes por uno de tantos*. Valencia: Reed, 1981.

¹¹¹ ORTIZ, Fernando. *Glosario de afronegrismos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1991; *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, director y coord. Emilio Cásares Rodicio, [Madrid]: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

¹¹² SWIADON, Glenn. "África en los villancicos de negro: seis ejemplos del siglo XVII". En: *La otra Nueva España: La palabra marginada en la Colonia*, Mariana Masera (coord.), México: UNAM, 2001, pp. 40-70; KATZEW, Ilona: "La pintura de castas: Identidad y estratificación social en la Nueva España". En: *New World Orders: Casta Painting and Colonial Latin America*, Ilona Katzew, curador, New York: Americas Society Art Gallery, september 26-December 2, 1996; ALBA Y

Guin¹¹³ que estudia el mandigoy desde un punto de vista escénico, musicológico y antropológico.

El baile considerado como uno de los bailes africanos que mayor influencia tuvo en el mundo Iberoamericano durante cuatro siglos, debido a su mención en fuentes portuguesas, españolas, mexicanas y brasileñas, es el zarambeque. La bibliografía sobre el zarambeque es extensa, pero quien mejor ha estudiado su desarrollo desde el punto de vista antropológico, como un fenómeno sociomusical es Salas Cassy¹¹⁴. Entre las obras más importantes que presentan la forma musical de este baile se encuentran las de Santiago de Murcia¹¹⁵, Ruiz de Ribayaz¹¹⁶ y Fernández de Huete¹¹⁷. El último hallazgo importante de un zarambeque se encuentra en el trabajo de Ana Lombardía, que es una recreación de un repertorio popular de bailes en la fuente española de música para violín más antigua hasta ahora localizada¹¹⁸. Los autores que mejor han definido y explicado la procedencia del zarambeque, así como sus

DIEGUEZ (El bachiller Revoltoso). *Libro de la gitanería de Triana de los años 1740 a 1750 que escribió el bachiller Revoltoso para que no se imprimiera*, Ed. facsímil, Sevilla: Junta Municipal de Triana, 1995; ROSSI, V. *Casas de negros*, Buenos Aires: Hachette, 1958.

¹¹³ LE GUIN, Elisabeth. *The Tonadilla in Performance: Lyric Comedy in Enlightenment Spain*. Berkeley: University of California Press, 2013

¹¹⁴ SALAS CASSY, Erika. *¡Teque, teque, lindo Zarambeque! El zarambeque como fenómeno de transculturación en la Península Ibérica y la América ibera*, Tesis para obtener el grado de Licenciatura en Etnomusicología, México: UNAM, 2011

¹¹⁵ Santiago de Murcia's "Códice Saldívar no. 4": a treasury of secular guitar music from baroque Mexico, Craig H. Russell (ed.), Urbana: University of Illinois Press, cop. 1995. (Musica in American Life)

¹¹⁶ *Luz y Norte Musical para caminar por las cifras de la guitarra española, y arpa, tañer, y cantar a compás por canto de órgano*, reproducción facsímil de la ed. de: Madrid, Melchior Álvarez, 1677, Genève: Minkoff, 1976.

¹¹⁷ FERNÁNDEZ DE HUETE, Diego. *Compendio numeroso de zifras armónicas, con teórica y practica, para harpa de una orden, de dos ordenas, y de organo música impresa*, Edición facsímil de los dos tomos publicados en la Imprenta de Música (Madrid, 1702 y 1704), transcripción María Rosa Calvo-Manzano, Madrid: Alpuerto: Asociación Arpista Ludovico, D. L., 1992.

¹¹⁸ LOMBARDÍA, Ana. "Melodías para versos silenciosos: Bailes, danzas y canciones para violín en el Manuscrito de Salamanca (ca. 1659)". En: *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, 3(1), University of California, 2018, pp. 1- 40.

características y sus connotaciones son Ortiz¹¹⁹, Navarro García¹²⁰, Lombardía¹²¹, Esses¹²², Torrente¹²³ y Budasz¹²⁴.

Al baile del canario se le ha considerado en algunos estudios como una danza aborigen que llegó a Europa en la época de los aborígenes o también como una recreación popular del siglo XVI que fue acogida en Europa hacia 1550, dando paso a las danzas exóticas en las cortes y en los salones¹²⁵. Lothar Siemens refiere la bibliografía básica acerca del baile canario. Trapero¹²⁶ tiene un estudio filológico sobre la voz *canario*, Querol¹²⁷ expone las consideraciones que Cervantes realiza sobre el canario, y Dolmetsch¹²⁸ realiza una descripción de la coreografía del canario a partir de los tratados de Caroso, Arbeau y Negri. El interés de la presencia del canario en este trabajo se torna en relación con la concepción de danza aborigen propia de salvajes e incivilizados. Pellicer¹²⁹ considera que este baile es el mismo que el zapateado y la guaracha; Cotarelo

¹¹⁹ ORTIZ, Fernando. *Glosario de afronegrismos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1991; *Los negros curros*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1995

¹²⁰ NAVARRO GARCÍA, José Luis. *Semillas de ébano: el elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*, España: Portada Editorial, 1998.

¹²¹ LOMBARDÍA, Ana. "Melodías para versos silenciosos: Bailes, danzas y canciones para violín en el Manuscrito de Salamanca (ca. 1659)". En: *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, 3(1), University of California, 2018, pp. 1-40.

¹²² ESSES, Maurice. *Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries*, 3 vols., Hillsdale, NY: Pendragon Press, 1992-94.

¹²³ TORRENTE, Álvaro. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Vol. 3, *La música en el siglo XVII*, Madrid; México D.F.: Fondo de Cultura Económica, D. L. 2016.

¹²⁴ BUDASZ, Rogério. "Black Guitar-Players and Early African-Iberian Music in Portugal and Brazil". En: *Early Music*, Oxford University Press, Vol. 35, No. 1 (Feb., 2007), pp. 3-21; *The Five-Course Guitar (viola) in Portugal and Brazil in the late Seventeenth and early Eighteenth centuries*, Phd, Music History, Los Angeles, California: University of Southern California, 2001.

¹²⁵ SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. "Orígenes y devenir del baile llamado "el canario". En: *El museo canario*, El Museo Canario, N° 54, 1, 1999, pp. 33-92.

¹²⁶ TRAPERO, Maximiano. "Lengua y cultura: sobre las definiciones del canario 'baile antiguo originario de las Islas Canarias'". En: *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XLVIII, Madrid: CSIC, 1993, pp. 47-79.

¹²⁷ QUEROL GAVALDA, Miguel. *La música en las obras de Cervantes*, Barcelona: CSIC, 1948.

¹²⁸ DOLMETSCH, Mabel. *Dances of Spain and Italy from 1400 to 1600*, London: Routledge and Kegan Paul Ltd, 1954. Véase también HUDSON, Richard. "Canary". En: *New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, vol. 3, London: Macmillan, 1980, pp. 676-678.

¹²⁹ PELLICER, Casiano. *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España: con las censuras teológicas, reales resoluciones y providencias del Consejo Supremo sobre comedias, y con la noticia de algunos célebres comediantes y comediantas...; con algunos retratos*, En la imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1804.

Mori¹³⁰ nos ofrece ejemplos de ello. Meira Goldberg tiene el trabajo más reciente sobre los sonidos, los bailes, el zapateado, percusiones y su representación por grupos minoritarios, especialmente los gitanos, delimitando entre dos mundos: los blancos y los negros¹³¹.

El interés por el estudio de la seguidilla es importante, existiendo distintos tipos de seguidillas, como son la gitana¹³², la tonadillesca, etc. En este estudio nos enfocamos a la seguidilla tonadillesca que tiene como peculiaridad en este trabajo la interpolación de bailes de tipo lascivo entre sus estrofas. El autor que definió a la seguidilla tonadillesca es Subirá¹³³ que aparece en sainetes, entremeses y tonadillas y lo consideró un aire de canto y baile popular del breve género dramático-musical. Estudios sobre la estrofa poética de la seguidilla literaria es ampliamente estudiada por Navarro, Hanssen y Presas¹³⁴. El objetivo de la introducción de pequeños bailes en la seguidilla era crear una tensión en la pieza y así llamar la atención del auditorio. En el caso del fandango con connotaciones de tipo exótico, Ruiz Mayordomo y Pessarrodona hacen un estudio coreográfico y musical de dicho baile, lo que nos permite entender el porqué del uso de este tipo de bailes en el repertorio que se estudia en este trabajo¹³⁵. La obra de Meira Goldberg es un estudio del fandango del siglo XVIII que emergió como un baile entre España y América por la trata de esclavos del atlántico y las repercusiones que esto tuvo en las diversas

¹³⁰ COTARELO Y MORI, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas: desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*.

¹³¹ GOLDBERG, K. Meira. *Sonidos negros: On the Blackness of Flamenco*, Oxford University Press, 2019.

¹³² MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid: Espasa-Calpe, 1941; MERCADO, José. *La seguidilla gitana. Un ensayo sociológico y literario*, Madrid: Taurus Ediciones, 1982.

¹³³ SUBIRÁ, José. *La tonadilla escénica*, Madrid: Tipografía de Archivos, Vol. II, 1929.

¹³⁴ NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Madrid: Editorial Labor, 1983; HANSEN, Federico. "La seguidilla". En: *Anales de la Universidad de Chile*, 1909, pp. 679-796; PRESAS, Adela. "Aproximación a la forma literario-musical de las seguidillas en la tonadilla escénica". En: *Teatro y música en España*, coord. por Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2008, pp. 149-164.

¹³⁵ RUIZ MAYORDOMO, María José - PESSARRODONA, Aurèlia. "Choreological gestures in Iberian Music of the Second Half of the Eighteenth Century: A proposal for Historically Informed Performance of the Fandango". En: *The Global Reach of the Fandango in Music, Song and Dance: Spaniards, Indians, Africans and Gypsies*, K. Meira Goldberg and Antoni Pizà (eds.), UK: Cambridge Scholars Publishing, 2016, pp. 622-667.

tipologías de fandangos¹³⁶, como el fandango de concierto¹³⁷, el exótico-erótico¹³⁸ o el fandango de salón.¹³⁹

“Indianos”

El estudio de la representación del indiano en el teatro, se divide en las clasificaciones de indianos, su caracterización, en la que está implícito el concepto de exotismo, la consideración de español, extranjero o foráneo, y su interacción con otros grupos marginales en el repertorio, entre los que se encuentran vizcaínos y gallegos.

Los indianos se encontraban en las calles de Madrid, Sevilla y Cádiz. Eran personajes de carne y hueso que se representaban de forma cómica y satírica en las tablas de los teatros españoles, por lo tanto, no era difícil para los escritores del teatro breve establecer modelos de representación de dichos personajes. El autor que lo caracterizó e inmortalizó fue Lope de Vega¹⁴⁰. Es verdad que en el Siglo de Oro la presencia del indiano en las comedias era asidua¹⁴¹ y disminuyó

¹³⁶ Véase ANTÓN, Fernando. “La ‘españolidad’ de Luigi Boccherini a través del fandango”. En: *Estudios musicales del Clasicismo*, Sant Cugat del Vallès: Arpeggio, 2013, pp. 13-42; BERLANGA, Miguel Ángel. “Algunas acotaciones para la definición del concepto ‘fandango’. Análisis musicológico”. En: *V Congreso de folclore andaluz: expresiones de la cultura del pueblo: “El fandango”*, Málaga: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994, pp. 151-166; LOLO, Begoña (ed.). *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica*. Catálogo de exhibición (Museo San Isidro, Madrid, Mayo a Julio 2003). Madrid: Museo de San Isidro, Concejalía de Cultural, Educación, Juventud y Deportes, 2003.

¹³⁷ Véase ALLENBROOK, Wye Jamison. *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*, Chicago: University of Chicago Press, 1983; SACHS, Curt. *World History of Dance*, New York: Norton, 1937; HILTON, Wendy. *Dance of Court and Theater: The French Noble Style, 1690-1725*, Caroline Gaynor (ed.), Princeton: Princeton Book Company, 1981.

¹³⁸ Véase ETZION, Judith. “The Spanish Fandango: from Eighteenth-Century ‘Lasciviousness’ to Nineteenth-Century Exoticism”. En: *Anuario Musical*, vol. 48, 1993, pp. 229-250; McCLARY, Susan. *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1991; —. *Desire and Pleasure in Seventeenth Century Music*, Berkeley: University of California Press, 2012.

¹³⁹ *The Global Reach of the Fandango in Music, Song and Dance: Spaniards, Indians, Africans and Gypsies*, K. Meira Goldberg and Antoni Pizà (eds.), UK: Cambridge Scholars Publishing, 2016

¹⁴⁰ La obra que resume la caracterización del indiano en la obra de Lope de Vega y Tirso de Molina es MORÍNIGO, Marcos A. *América en el teatro de Lope de Vega*. Buenos Aires : [s.n.], 1946 y URTIAGA, Alfonso. *El indiano en la dramática de Tirso de Molina*. Madrid: [s.n.], 1965.

¹⁴¹ URTIAGA, Alfonso. *El indiano en la dramática de Tirso de Molina*; MORÍNIGO, Marcos A. *América en el teatro de Lope de Vega*; PEDRO, Valentín de. *América en las letras españolas del siglo de Oro*; RÍPODAS ARDANAZ, Daisy. *El indiano en el teatro menor español del setecientos*, Madrid: Atlas. Biblioteca de autores españoles, 1986; URTIAGA, Alfonso. *El indiano en la dramática de Tirso de Molina*; TUDISCO,

de forma importante en el siglo XVIII, pero esto no quiere decir que no tuviera una presencia importante dentro de la literatura de representación en las tablas de los escenarios madrileños. El corpus de obras que se han estudiado sobre indianos en este trabajo entre los años 1752 y 1790 consta de 61 obras. La figura del indiano en el teatro del Siglo de Oro ha sido ampliamente estudiada, pero hay un vacío posterior a esta época que fue subsanado por la autora Rípodas¹⁴², quien en su obra, define y caracteriza al indiano de los siglos XVI al XVIII. Ahora bien no existe ninguna obra que abarque cuestiones de tipo identitario de este personaje relacionadas al teatro; es decir, este trabajo tiene como finalidad mostrar la identidad de dicho personaje y su inclusión y exclusión como español y las razones por las cuales se le representa o caracteriza de determinada manera.

El vocablo indiano tiene varias acepciones que se exponen en este trabajo para poder determinar quién era y cuál era el trato literario que se le otorgaba; para dicho cometido, nos basamos en distintas obras lexicográficas¹⁴³, así como cuestiones jurídicas de concesión de espacios geográficos¹⁴⁴. Existen varios tipos de indianos, a los que dividimos en criollos o españoles americanos, peninsulares, y los procedentes de las Indias orientales. El estudio etimológico e histórico del término *criollo*, imprescindible para su estudio, lo realiza Dieter Woll¹⁴⁵. Esta terminología ha tenido a lo largo de los siglos diferentes

Anthony. "América en la literatura española del siglo XVIII". En: *Anuario de Estudios Americanos*, Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1954, pp. 565-585.

¹⁴² RÍPODAS ARDANAZ, Daisy. *Lo indiano en el teatro menor español de los siglos XVI y XVII*, transcripción de textos Inmaculada Lapuista, Madrid: Ediciones Atlas, 1991. —. *El indiano en el teatro menor español del setecientos*, Madrid: Atlas. Biblioteca de autores españoles, 1986

¹⁴³ COVARRUBIAS Y OROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Iberoamericana; [Frankfurt am Main]: Vervuert. Biblioteca Áurea Hispánica, 2006; PAGÉS DE PUIG, Aniceto. *Gran diccionario de la lengua castellana: autorizado con ejemplos de buenos escritores antiguos y modernos*, [s.l: s.n.], 1902-1905 (Madrid: Establ. Tip. "Sucesores de Rivadeneyra"); BOYD-BOWMAN, Peter. *Léxico hispanoamericano del siglo XVI*. London: Tamesis Books, 1972.

¹⁴⁴ En este caso nos referimos a la delimitación de las fronteras marítimas y el Tratado de Tordesillas. MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo. *Hacia una nueva imagen del mundo*. Madrid: Centro de Estudios Político y Constitucionales, 2003; LÓPEZ DE VELASCO, Juan. *Geografía y descripción universal de las Indias*. [Madrid: Estab. Tip. De Fortanet], 1894.

¹⁴⁵ WOLL, Dieter. "Esp. Criollo y port. crioulo: volviendo a la cuestión del origen y la historia de la dos palabras". En: *Latinitas et Romanitas: Festschrift für Hans Dieter Bork zum 65*, Annegret Bollée y Johannes Kramer (eds.), Bonn: Romanistischer Verlag, 1997, pp. 517-535; MACHADO, José Pedro. *Dicionário onomástico etimológico da língua portuguesa*, Lisboa: Livros Horizonte, 2003; LAVALLÉ, Bernard. *Esprit créole et conscience nationale*, París: Joseph Pérez et alii, 1980; GARCÍA

transformaciones históricas, lo cual obedece a la territorialidad y a las temporalidades históricas, y que conllevaban fundamentos de estratificación social y poder político o de mestizaje¹⁴⁶; por ejemplo, el criollo podía considerarse un esclavo, así como también tener la acepción de español americano¹⁴⁷, y por ello, conformaron un grupo oligárquico muy importante en la América española¹⁴⁸.

Las distintas manifestaciones de la identidad y legitimidad criolla se pueden observar en las obras de: Carranza¹⁴⁹, en la que además de su listado de conquistadores, hace una dura crítica a los inmigrantes españoles que se enriquecen gracias al monopolio comercial que establecen en la colonia;

CARILLO, Antonio. *El español en México en el siglo XVI*, Sevilla, 1988; GARCILASO DE LA VEGA, el Inca. *La Florida*, introducción y notas de Carmen de Mora, Madrid: Alianza Editorial, D. L. 1987; FRANCO FIGUEROA, Mariano. *Léxico hispanoamericano de los siglos XVI y XVII en fuentes de América central y de la Nueva España*, Sevilla: Editorial de la Universidad, 1991 (tesis doctoral).

¹⁴⁶ Para más información véase VITULLI, Juan M - SOLODKOW, David M. «Introducción. Ritmos diversos y secuencias plurales: hacia una periodización del concepto “criollo”» En VITULLI, Juan M. y SOLODKOW, David (eds.) *Poética de lo criollo: la transformación del concepto criollo en las letras hispanoamericanas (siglo XVI al XIX)*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2009, pp. 9-58; BOYD-BOWMAN, Peter. *Léxico hispanoamericano del siglo XVI*. London: Tamesis Books, 1972; COROMINAS, J. - PASCUAL, J. A. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Editorial Gredos, vol. 2, 2001; MARILUZ URQUIJO, José M. “El indiano en la corte. La Real Congregación de Nuestra Señora de Guadalupe”. En *Tres estudios novohispanos: Sociedad, letras, artes*. Buenos Aires: Libros de Hispanoamérica, 1983?, pp. 9-44; MARTÍNEZ, María del Carmen (1999). “El cambio demográfico”. En: RAMOS, Demetrio. *La formación de las sociedades iberoamericanas (1568-1700)*. Madrid: Espasa-Calpe, t. XXVII, 1999, pp. 63-86.

¹⁴⁷ FEIJOO, Benito Jerónimo. *Theatro crítico universal o Discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*, [s.l.]: [s.n.], 1887 (Oporto: Typ. A. Minerva). Fue el primero en acuñar este término en el sexto discurso titulado “Españoles americanos”.

¹⁴⁸ Existe una bibliografía muy amplia sobre este tema, en este trabajo nos valimos de la bibliografía más básica: RAMOS, Demetrio. “Ascenso y prosperidad del criollo”. En: MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Historia de España: La formación de las sociedades Iberoamericanas (1568-1700)*. Madrid, España Calpe, T. XXVII, 1999, pp. 360-376.; PORTILLO VALDÉS, José M. *Crisis atlántica. Autonomía e independencia en la crisis de la monarquía hispana*. Madrid: Fundación Carolina. Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos, 2006; LYNCH, John (2005). *La España del siglo XVIII*. Barcelona: RBA. Biblioteca Historia de España, 2005; GARCÍA FUENTES, Lutgardo. *El comercio español con América, 1650-1700*, Sevilla, 1980; - “En torno a la reactivación del comercio indiano en tiempos de Carlos II”. En: *Anuario de Estudios Americanos*, 36, 1979, pp. 251-286. Para estudiar lo que se refiere a reorganización de la corona española en América: BURKHOLDER, Mark A. y CHANDLER, D. S. *From Impotence to Authority. The Spanish Crown and the American Audiencias 1678-1818*, Columbia, 1977; LYNCH, John. *Spanish Colonial Administration, 1782-1810. The Intendant System in the Viceroyalty of the Río de la Plata*, Londres, 1958.

¹⁴⁹ DORANTES DE CARRANZA, Baltasar. *Sumaria Relación de las cosas de la Nueva España*, México, 1902, véase también a MANRIQUE, Jorge Alberto. “La época crítica de la Nueva España a través de sus historiadores”. En: *Investigaciones contemporáneas sobre Historia de México*, Mexico and Austin, Texas, 1971, pp. 101-124.

Antonio de la Calancha¹⁵⁰ en la *Crónica moralizada* reprueba los honores que se realiza a los peninsulares que recién arriban a tierras americanas; Pineda¹⁵¹, que habla de los verdaderos enemigos del país, que son los advenedizos y los forasteros, en muchas ocasiones se refiere a los peninsulares; o Fuentes y Guzman¹⁵², el cual fija en su obra la postura de los derechos que tienen los criollos en el gobierno, y realiza una dura crítica a los comerciantes inmigrantes de la península, entre muchos otros.¹⁵³

De esta manera podemos observar que en la ilustración se crea una segregación conceptual de monarquía y nación¹⁵⁴, la cual arrastra los graves problemas que se presentarán a principios del XIX con la crisis monárquica. La nación hace referencia a un espacio europeo, valorado como un ente de virtudes morales y de identidad civilizadora, mientras que monarquía hacía referencia únicamente a los dominios territoriales del monarca. Esto cambia cuando la monarquía se quiere transformar y proclama la *Constitución Política de la Monarquía Española*, en el año 1812, al constituir en su artículo 1º: “La Nación Española es la reunión de todos los españoles de ambos hemisferios”, siendo esto un hecho único en el constitucionalismo moderno¹⁵⁵; es la primera vez que se considera a los pobladores de los territorios de la monarquía española “españoles” y no súbditos del rey.

El tipo de cargamentos con los que se le relaciona al indiano, así como su vestimenta es propia de la estética del exotismo que se desarrolló a principios

¹⁵⁰ DE LA CALANCHA, Antonio. *Crónica moralizada del orden de San Agustín en el Perú*, Barcelona, 1639

¹⁵¹ NÚÑEZ DE PINEDA Y BASCUÑÁN, Francisco. *Cautivero feliz*, edición crítica de mario Federo Podestá y Raïssa Kordic Riquelme; estudio preliminar de Cedomil Goic, [Santiago de Chile]: Seminario de Filología Hispánica, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, [2001].

¹⁵² FUENTES Y GUZMÁN, Francisco Antonio de. *Recordación florida: discurso historial y demostración natural, material, militar y política de reino de Guatemala*, Guatemala: Centro América, 1932-1933.

¹⁵³ BRADING, David A. “Gobierno y élite en el México colonial durante el siglo XVIII”. En: *Historia Mexicana*, vol. 23, n° 4, *El estado político mexicano*, México: El Colegio de México, 1974.

¹⁵⁴ Entiendo en este caso “Naciones” como cuerpos sociales

¹⁵⁵ Esta obra es imprescindible para los conceptos de identidad, nación y monarquía, PORTILLO VALDÉS, José M. *Crisis atlántica. Autonomía e independencia en la crisis de la monarquía hispana*. Madrid: Fundación Carolina. Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos, 2006.

del setecientos¹⁵⁶ y es una de las características del indiano foráneo; así como de las prácticas de trata de esclavos que aún se mantenían en la metrópoli. Los esclavos eran considerados como un objeto suntuoso en esta época y tenían una connotación exótica, el autor que ha estudiado a profundidad la esclavitud en el Madrid dieciochesco es López García¹⁵⁷. El teatro, en el que se representaba a América de diversas formas, era como los gabinetes de historia natural y las colecciones privadas, donde se recolectaba y acumulaba todo tipo de naturaleza y artefacto exótico, es decir, en él se mostraban las acciones clásicas de un viajero: narrar peripecias y descubrir lugares; dibujar las imágenes de aquellos lugares remotos y su gente; y, por último, mostrar los objetos con los que se traficaban de un continente a otro.¹⁵⁸

El indiano forma parte de la construcción de las sociedades iberoamericanas y de la concepción de extranjero, foráneo; es decir del *otro*, dependiendo del lugar donde se estableciera, lo cual también se ve reflejado en el teatro breve. Aquí

¹⁵⁶ El libro base para el estudio del exotismo es SEGALÉN, Víctor. *Ensayo sobre el exotismo. Una estética de lo diverso*, México: FCE, 2014, Véase también para mayor bibliografía SCHMIDT, Benjamin. *Inventing Exoticism: Geography, Globalism, and Europe's early Modern World*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2015.

¹⁵⁷ LÓPEZ GARCÍA, José Miguel. "Rebeldes con causa. Los esclavos incorregibles en el Madrid borbónico". En MARTÍN CASARES, Aurelia (ed.) *Esclavitud, mestizaje y abolicionismo en los mundos hispánicos*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2015, pp. 285-306; "La forja de un esclavo rebelde. Historia de Narciso Convento, ca. 1782-1802". En: *El poder la historia: huella y legado de Javier M^a Donézar Díez de Ulzurrun*, Pilar Díaz Sánchez, Pedro Martínez Lillo, et. al. (coord.), Vol. 1, España: Universidad Autónoma de Madrid, 2014, pp. 481-500; "Entre la marginación y la integración. Los esclavizados en Madrid durante el antiguo régimen". En: *Veinticinco años después: Avances en la Historia Social y Económica de Madrid*, Jesús Agua de la Roza, et. al. (ed. lit.), España: Universidad Autónoma de Madrid, 2014, pp. 251-278; "La esclavitud en Madrid a finales del Antiguo Régimen". En: *Cambios y resistencias sociales en la Edad Moderna: un análisis comparativo entre el centro y la periferia mediterránea de la monarquía hispánica*, Ricardo Franch Benavent, Fernando Andrés Robres, Rafael Benítez Sánchez-Blanco (eds.), España: Silex, 2014, pp. 193-202.

¹⁵⁸ Para estudiar gabinetes y colecciones privadas véase PIMENTEL, Juan. "La naturaleza representada: el gabinete de maravillas de Franco Dávila". En: QUIJADA, Mónica y BUSTAMANTE, Jesús (eds.) *Élites intelectuales y modelos colectivos. Mundo ibérico (siglos XVI-XIX)*, Madrid, CSIC, 2003, pp. 131-154; CAÑIZARES-ESGUERRA, Jorge. *How to write the History of the New World: Histories, Epistemologies, and Identities in the Eighteenth-Century Atlantic World*, Stanford University Press, 2001; —. "Spanish America: From Baroque to Modern Colonial Science". En: PORTER, Roy (ed.), *The Cambridge History of Science. The Eighteenth-Century Science*, Vol. 4, USA: Cambridge University Press, 2003. Con relación al Real Gabinete de Historia Natural véase BARREIRO, Agustín J. *El museo de Ciencias Naturales (1771-1935)*, Madrid: Doce Calles, 1992; CALATAYUDS, María Ángeles. *Pedro Franco Dávila y el Real Gabinete de Historia Natural*, Madrid: CSIC, 1988. Sobre gabinetes de curiosidades véase IMPEY, Oliver – MACGREGOR, Arthur (eds.). *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe*, Oxford: Clarendon Press, 1985; SCHMIDT, Benjamin. *Inventing Exoticism: Geography, Globalism, and Europe's early Modern World*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2015.

nos referimos a las movilidades humanas; la migración de los indianos permitió conocer los nexos e intercambios entre los distintos grupos humanos que interactuaron entre el Nuevo Mundo y la Península Ibérica. Nos referimos en este caso a vizcaínos y gallegos que tuvieron un importante emigración a América, y existe una categorización de ellos en el repertorio por su consideración de foráneos¹⁵⁹. La condición de español o *natural de los reinos de España* centró sus bases sobre el concepto de vecindad durante los siglos XVI y XVIII¹⁶⁰; es decir, para ser vecino tenías que demostrar lealtad, no bastaba con la genealogía, el origen y la forma en que se hubiera entrado al territorio, estos elementos ayudaban para la inserción en la comunidad, pero no eran determinantes. Al foráneo o extranjero se le exigía lealtad a la comunidad, que era el caso de los indianos y sólo podía llegar a obtener la vecindad cuando demostraba lealtad a la comunidad local en la que vivía, y su presencia en ese territorio era permanente y perpetua. Por tanto, los criterios entre español y extranjero estaban delimitados por criterios de integración independientemente de su origen o ascendencia¹⁶¹. Se entiende que se tenía la intención de aceptar al *otro* y que la comunidad no era del todo excluyente, sino todo lo contrario, el único requisito indispensable para ello era ser católico; es decir estamos hablando de integración y no integración. En este caso nos referimos a actitudes cívicas que debían mostrar los foráneos, presentándose los considerados *malos* o *buenos* inmigrantes. Entre los malos están aquellos que pertenecen a sociedades marginales como son: los negros, los africanos, los gitanos; que no pertenecen a

¹⁵⁹ Véase EIRAS ROEL, Antonio. "La emigración gallega a América. Panorama General". En: *La emigración española a Ultramar, 1492-1914*, Madrid: Ediciones Tabapress, 1991; MARQUEZ MACÍAS, Rosario. *La emigración española a América (1765-1824)*, Oviedo : Servicio de publicaciones, Universidad de Oviedo, D.L. 1995; DOUGLASS, William A. *Amerikanuak: los vascos en el nuevo mundo*, traducción, presentación de la edición en castellano y notas por Román Basurto Larrañaga, [Bilbao]: Servicio Editorial, Universidad del País Vasco, D. L. 1986; *Del espacio cantábrico al mundo americano: perspectivas sobre migración, etnicidad y retorno*, Óscar Álvarez Gila, Juan Bosco Amores Carredano, directores, Bilbao: Universidad del País Vasco, 2015.

¹⁶⁰ HERGOZ, Tamar, *Vecinos y extranjeros: hacerse español en la Edad Moderna*, Madrid: Alianza Editorial, [2006];

¹⁶¹ Ver ESPINAR VICENTE, José María. *La nacionalidad y la extranjería en el sistema jurídico-español*, Madrid: Cívitas, 1994; PECOURT GARCÍA, Enrique. "Una institución singular en la historia del derecho internacional privado español: el fuero de extranjería". En: *Estudios de derecho internacional público y privado. Homenaje al prof. Luis Sela Sampil*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1970, II, pp. 883-904; CABANILLAS BERMÚDEZ, José M. *La nacionalidad y la extranjería en el sistema jurídico español*, Madrid: Civitas, 1994.

esta monarquía católica que basaba sus modelos de identidad en un sistema de tipo confesional¹⁶². Por ello, los indianos en algunas ocasiones podían ser considerados vecinos¹⁶³, ya que se ajustaban a los modelos de convivencia. Aunque estas políticas estaban localmente localizadas, ya que estamos hablando que España en este momento era un conglomerado de reinos, en este trabajo nosotros nos situamos en Castilla. Por tanto, las negociaciones de tipo político, económico, jurisdiccional, fiscal y gubernativa del rey la ejercían los municipios¹⁶⁴; con lo cual estamos hablando de comunidades locales que definían lo nacional¹⁶⁵. Hay autores que sostienen que las naciones son el resultado de vinculaciones de tipo lingüísticas o étnicas y otros determinan que tienen un carácter legal y político¹⁶⁶. En el caso de nuestro estudio nos centramos más en la imagen de una nación que hacía referencia a un espacio europeo de virtudes morales y de identidad civilizadora¹⁶⁷.

¹⁶² PORTILLO VALDÉS, José M. *Crisis atlántica. Autonomía e independencia en la crisis de la monarquía hispana*. Madrid: Fundación Carolina. Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos, 2006; BOTELLA, Eva. *Monarquía de España: discurso teológico, 1590-1685*, tesis, Universidad Autónoma de Madrid, 2002; FERNÁNDEZ ALBALADEJO, Pablo. *Fragmentos de Monarquía*, Madrid: Alianza Editorial, 1992. Para estudiar la República de Católicos Ver IÑURRITEGUI, José María. *La Gracia y la República. El lenguaje político de la teología católica y el Príncipe Cristiano de Pedro de Ribadeneyra*, Madrid: UNED, 1998.

¹⁶³ LOSA CONTRERAS, Carmen. *El consejo de Madrid en el tránsito de la Edad Media a la Edad Moderna*, Madrid: Dykinson, 1999; VASSBERG, David E. *The Village and the Outside World in Golden Age Castile. Mobility and Immigration in Everyday Rural Life*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996; NADER, Helen. *Liberty in Absolutist Spain. The Hapsburg Sale of Towns 1516-1700*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990.

¹⁶⁴ Ver HERGOZ, Tamar, *Vecinos y extranjeros: hacerse español en la Edad Moderna*, Madrid: Alianza Editorial, [2006], p. 22; BENNASSAR, Bartolomé. *The Spanish Character. Attitudes and Mentalities from the Sixteenth to the Nineteenth Centuries*, Benjamin Keen (trad.), Berkeley: University of California Press, 1979; FUSI, Juan Pablo. *España. La evolución de la identidad nacional*, Madrid: Temas de Hoy, 2000; MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *El imperio hispánico y los cinco reinos. Dos épocas en la estructura política de España*, Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1950; PORTILLO VALDÉS, José María. *Monarquía y gobierno provincial. Poder y constitución en las provincias vascas (1760-1808)*, Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1991; SÁNCHEZ BELLA, Ismael. *Los reinos en la historia moderna de España*, Madrid: Ateneo, 1956.

¹⁶⁵ Ver NADER, Helen. *Liberty in Absolutist Spain. The Habsburg Sale of Towns 1516-1700*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990; MACKAY, Ruth. *The limits of Royal Authority. Resistance and Obedience in Seventeenth Century Castile*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999; PORTILLO VALDÉS, José María. *Monarquía y gobierno provincial. Poder y constitución en las provincias vascas (1760-1808)*, Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1991.

¹⁶⁶ Primeros ARMSTRONG, John A. *Nations before Nationalism*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1982; SMITH, Anthony D. *Ethnic Origins of Nations*, Oxford: Blackwell, 1986; Segundos HOBBSBAWN, Nations and Nationalism; ANDERSON, *Imagined Communities*, London: Verso, 1991. HERZOG, P. 28

¹⁶⁷ PORTILLO VALDÉS, José María. *Monarquía y gobierno provincial. Poder y constitución en las provincias vascas (1760-1808)*, Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1991, p. 21.

Hipótesis

Este trabajo tuvo en sus inicios como línea principal el estudio de la temática americana en el teatro breve, pero pronto surgió otro foco de interés: debido a la trata y movilidades humanas que hubo entre América, África y Europa durante los siglos XV y XVIII existió una influencia africana que se vio reflejada en formas culturales como la lengua y la música en tres continentes de forma simultánea a lo que algunos autores han denominado *triángulo del atlántico*. Por tanto, la principal línea de investigación se centró en entender la presencia del *otro* en el repertorio del género breve que se representó en Madrid durante el siglo XVIII; momento en el que las categorías de la diferencia estaban circunscritas para los europeos en la religión (cristianismo), la política (lenguaje y gobierno) y por último en la apariencia física. Por ello a través de las siguientes hipótesis daremos respuesta a los problemas que planteamos en este trabajo, porque son la conexión que une la teoría de la investigación. A partir de ellas plantearemos el diseño de la investigación y evaluaremos su factibilidad para resolver los interrogantes planteados. Mediante nuestras hipótesis proponemos la existencia de un vínculo entre la representación de la *diferencia* y la *otredad*, y el discurso teatral del teatro breve madrileño a partir de América y África.

1. El discurso teatral de la *diferencia* y la *otredad*, estudiado a partir de América y África en el teatro madrileño del siglo XVIII es un reflejo de cómo se integraba lo ajeno con lo conocido en la sociedad de la época y de la idea de lo que se entendía como exótico.
2. La música utilizada para la representación de la *diferencia* y la *otredad*, tiene la función de colaborar eficazmente en la transmisión de un discurso centrado en la identidad nacional, a través de lo exótico.

De demostrarse estas hipótesis:

Se verificaría que el uso de la temática de la *otredad* en los géneros breves (a excepción de la loa) se vinculaba al entretenimiento del auditorio y como fuente de integración de lo exótico en la sociedad de la época. Esto se constataría si encontramos en las obras nociones de apropiación y reconstrucción, determinando aquellos elementos que nos permitirán revelar la distancia que separaba la cultura del observador y el intento que se hacía para traducir lo desconocido en términos familiares.

Se verificaría en el proceso de recepción que hay códigos comunes entre receptor y emisor, los cuales eran útiles en la transmisión del mensaje de la *diferencia*. Esto se constataría al encontrar tópicos sonoros unidos a tópicos textuales que permitirían caracterizar a aquellos personajes considerados extraños; acercando a la audiencia a un espacio en el que se mezclaba lo fantástico con lo gracioso y caricaturesco, a través de elementos de identidad racial que se encontraban dentro del sistema de valores de la ilustración, como eran: el vestido, el color de la piel, la complexión física y las creencias religiosas. Entendiendo la construcción de la identidad nacional como un proceso en el que no existen realidades absolutas ni ajenas al contacto con otras tradiciones culturales.

Para ello se analizará cómo se significaban a los personajes musicalmente, textualmente, y visualmente, estudiando la transmisión del mensaje y sus connotaciones; es decir, lo que se decía y lo que se entendía a partir de la gestualidad y movimiento; y los bailes que permitían el enriquecimiento y la eficaz transmisión del mensaje que se podían cristalizar en lo que podríamos llamar la sonoridad de la *otredad*.

Objetivos de la investigación

Para llevar a término esta investigación concretaremos nuestras metas en forma de objetivos. De este modo, ponemos límites a nuestro campo de estudio estableciendo los puntos clave que orientarán la labor investigadora y que van a conducir hacia el desarrollo de las hipótesis expuestas. A saber:

- Determinar qué rasgos pueden ser comunes en las obras del repertorio, como por ejemplo temas, personajes, puesta en escena y bailes, que constituyan un corpus con una misma distribución en la disposición de sus elementos, y por tanto compartan rasgos que pertenezca a una misma tipología.
- Determinar cómo se construye una realidad ajena desde el punto de vista del exotismo como proceso de asimilación cultural, y en qué medida se aproxima o no a la realidad. Se realizará un parangón entre la visión presentada en el teatro y la que muestra la investigación histórica. En otras palabras, se trata de determinar si lo que articula este discurso es propio del imaginario colectivo o si los discursos se basan en crónicas o realidades culturales.
- Determinar si a través del estudio del caníbal, el salvaje, el esclavo, el negro africano, el negro americano, el indiano, el gitano, el vizcaíno se puede entender lo que en la España del siglo XVIII significaba ser *otro*, eran el signo para realizar el discurso de la diferencia y construir en el imaginario el tópico de la diferencia.
- En el proceso de recepción, determinar si hay códigos comunes – tópicos sonoros y literarios – entre receptor y emisor en la eficaz transmisión del mensaje.
- Determinar si en el repertorio los signos de diferenciación se centraron en la apariencia física de los personajes, determinados por su vestimenta o apariencia física (aquellos signos de incivilidad y salvajismo); y si la identidad racial de los grupos minoritarios, forasteros y extranjeros estaba determinada en las representaciones en forma de baile, lenguaje, vestimenta y color de piel, y por tanto la condición moral y legal de los grupos minoritarios era un condicionante en la forma de representación, es decir como un modelo de identificación racial.
- Determinar si los bailes teatrales caracterizados por personajes negros tienen una construcción rítmica parecida o patrones rítmicos perfectamente consolidados.

Metodología

Este trabajo trata sobre la representación y el discurso teatral, lo cual nos lleva a plantearnos distintas metodologías para abordar el estudio. Partimos de un estudio que actuó en un amplio espacio de asuntos y que incluye los campos de la sociología, la historia, la música, la literatura y el arte.

En el caso que nos ocupa, el discurso que elaboramos en esta investigación es el resultado de trabajar con diversas variables de estudio e interpretación que nos ayudaron a construir categorías de análisis. El estudio del arte teatral, de historia social, antropológicos, de estudios visuales y musicales son herramientas que nos han permitido proponer los planteamientos metodológicos necesarios para comprender cómo la categoría de los considerados los *otros* y lo extraño fueron creadas y percibidas en las prácticas teatrales del género breve del siglo XVIII en la metrópoli.

Nuestro punto de partida ha sido el análisis histórico y social, giro cultural que se asentó en los años noventa en el ámbito de lo que Lynn Hunt calificó como *New Cultural History*, en la cual se sustituyeron las estructuras sociales en la historiografía de las mentalidades por símbolos, discursos y prácticas culturales¹⁶⁸. Esto nos permitió conocer el contexto social en la que las obras fueron producidas.

Se han considerado los procesos artísticos, entre los que incluyo al teatro, como símbolos y prácticas de significado a partir de la perspectiva de la representación, como una herramienta de análisis cultural que Chartier establece que permite entender los procesos de construcción de las identidades. Por tanto el espacio teórico más adecuado para poder articular las nociones de cultura, representación e identidad en mi opinión es la de los estudios visuales,

¹⁶⁸ MOLINA, Álvaro. *Mujeres y hombres en la España ilustrada: identidad, género y visualidad*, Madrid: Cátedra, 2013.

musicales y de representación teatral, debido a que ofrecen un conjunto de herramientas de crítica cultural que se encargan de estudiar la cultura visual y teatral en la representación y transmisión de mensajes.

La metodología utilizada para establecer el objetivo central de nuestro trabajo es el sistema hipotético-deductivo¹⁶⁹. Hemos estudiado una producción artística que nos permite conocer su existencia, su funcionamiento, la naturaleza que las constituía; esto con la intención de establecer reglas de correspondencia. Por tanto, dividimos nuestro estudio por niveles para crear un cuerpo teórico general. En el primer nivel establecimos nuestras hipótesis de trabajo, el problema de investigación; en el segundo nivel se determinaron los hechos artísticos, específicos y diferenciados (literario, teatral, musical, artístico; dentro de cada hecho artístico encontramos los géneros, como son: las crónicas, novelas, comedias, etc.) y el tercer nivel se refiere a la crítica concreto de los objetos.

En el primer nivel nuestro objeto de estudio está determinado por la formulación del problema de investigación siendo éste el marco general de nuestro trabajo. El problema de la investigación se centra en el estudio del discurso del *otro* en el teatro breve del siglo XVIII en la escena madrileña. Se ha estudiado el desarrollo de la representación del *otro* y su espacio, entre los que se encuentran: americanos, africanos, o grupos minoritarios establecidos en la Península. Nos referimos a un cuerpo colectivo de personas que fueron definidas después de tener una experiencia común como el desplazamiento, la muerte o la discriminación. Este modelo y su representación simbólica en el terreno de la cultura y en la estructura de las mentalidades fue estudiado dentro de una perspectiva de larga duración, por lo que se traspasó el marco del siglo XVIII, tomando parte del siglo XVII para poder seguir su desarrollo y dinámica evolutiva, es decir, hicimos un estudio de la evolución de la representación de elementos y personajes en el teatro breve que nos remiten a lo no aceptado o no conocido dentro de la sociedad peninsular y europea. Lo

¹⁶⁹ TALENS, Jenario. *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid: Cátedra, 1978, p. 67.

abordamos comprendiendo y contextualizando la temática americana a partir del estudio de los géneros teatrales breves.

El segundo nivel de actuación se refiere al proceso de construcción del tema y del problema de investigación, a través del estudio y análisis de fuentes primarias y secundarias bibliográficas, históricas, musicales y literarias. Esto nos permitió abordar la producción artística, literaria e historiográfica de nuestro objeto de estudio a partir de crónicas, relatos de viajes, grabados, partituras, así como bibliografía que aborda nuestro tema de interés: sistemas culturales, políticos e ideológicos del siglo XVIII, que han hecho que el proceso de la representación de lo foráneo y desconocido que no estuviera relacionado con Europa se desarrollara de determinada manera. Todorov¹⁷⁰ se refiere a varios tipos de *otros*: el otro en uno mismo, la alteridad de los grupos en la sociedad en la que vivimos y a la que no pertenecemos; la alteridad de aquello que son externos a nosotros, hablando en términos de lenguaje, costumbres, vestimenta, etc. Nosotros nos centramos en los últimos dos.

En el tercer nivel realizamos un análisis interno de los documentos y establecimos los sistemas de correspondencia, analizando los argumentos, las sonoridades, su contexto histórico, social, y todos aquellos elementos que nos remitían a lo desconocido. Todo ello con la finalidad de poder establecer el cómo, cuándo y por qué el desarrollo de los discursos, tomando en consideración todas las fuentes primarias y secundarias de las que disponemos.

Estructura del trabajo

El presente trabajo se presenta en un volumen que está dividido en dos partes. La primera contiene el desarrollo del estudio y la segunda los anexos que completan el texto de la primera como resultados de la investigación.

¹⁷⁰ TODOROV, Tzvetan. *The conquest of America: the question of the other*, traducido por Richard Howard, Norman: University of Oklahoma Press, 1999.

La primera parte establece, a partir de las hipótesis planteadas, la estructura del trabajo en una introducción y tres grandes bloques que responden respectivamente a 1) una conceptualización del caníbal y el salvaje, y su lectura en el repertorio; 2) el desarrollo de los discursos sobre la etnicidad y la raza en la ilustración, y su lectura en el repertorio; 3) la conceptualización del indiano, foráneo y extranjero, y su lectura en el repertorio.

A pesar de esta delimitación estructural, estos tres apartados no constituyen partes individuales sino que cada uno de los puntos centrales tratados en ellas están directamente relacionados entre sí. Nuestro planteamiento gira en torno al papel y desarrollo del discurso de la *diferencia* a lo largo del siglo XVIII en la metrópoli, a través de los géneros breves; estableciendo el porqué, cómo y cuándo se hace uso de este.

El cuerpo del trabajo se desarrolla, a grandes rasgos, de la siguientes manera:

Introducción

En la introducción se delimita el objeto de estudio, así como el periodo cronológico que abarca y se justifica la importancia del tema a tratar. Se expone un estado de la cuestión con diferentes paradigmas de conocimiento desde los que se ha abordado el estudio de la *diferencia*, en relación con la práctica teatral, la música, la historia social y la filosofía, y desde el que surgen nuestros planteamientos teóricos. Se indican unos objetivos que orientan el trabajo y a los cuales se pretende dar respuesta, así como a las hipótesis planteadas.

Primer bloque. BÁRBAROS Y SALVAJES

Este primer bloque se centra en los conceptos de los términos *bárbaro* y *salvaje* y su dicotomía con la civilización a partir de una revisión bibliográfica e iconográfica de las diferentes perspectivas de estudio con las que ha sido utilizado en la filosofía, literatura y sociología. Posteriormente se aborda esta

temática a partir del análisis de un elenco de obras que presentan al salvaje como personaje principal; realizando una clasificación de rasgos estableciendo las conexiones con la tradición mítico-folclórica y abordando el espacio exterior del personaje, sus acciones, comportamientos y situación geográfica.

Segundo bloque. ETNICIDAD Y RAZA

El segundo bloque constituye un trabajo centrado en los signos de la diferenciación y la comprensión de la ideología de las variedades humanas; siendo la identidad racial el factor determinante para la identificación de los humanos más allá de su origen. En la categorización de la población se estudian a los grupos minoritarios a partir de su identidad racial y las características de su lenguaje tomando como muestra quince obras, estableciendo similitudes y diferencias entre unas y otras.

Debido a que la apariencia exterior era un condicionante en la condición moral y legal de los personajes y estaba condicionado por la raza encontramos en el repertorio la presencia de personajes negros; los cuales estuvieron marcados por las políticas étnicas de los grupos minoritarios. Se determina el tipo de repertorio en el que estuvieron presentes y a partir de allí se analiza la caracterización de los personajes, su identidad racial a partir de sus bailes y jerga.

Por último se realiza una revisión bibliográfica de los espectáculos considerados lascivos y la identificación de los bailes presentes en ellos. Seguidamente se realizó una selección de los principales bailes escenificados en el repertorio por los grupos minoritarios, así como su inclusión en el repertorio y sus características musicales.

Tercer bloque. INDIANOS

El tercer y último bloque conlleva un espacio de discusión sobre la clasificación del indiano a través de una revisión lexicográfica y su caracterización a través de modelos de representación, así como su interacción con otros grupos

marginales como vizcaínos y gallegos. El objetivo en este bloque es mostrar la permanencia de un grupo que se representaba y caracterizaba en el teatro pero que tenía una importante presencia en la vida real. Se presentan las particularidades fundamentales de la integración social del indiano, no sólo como forastero o español, si no como miembro o no de la comunidad. Es decir, se pretende presentar las manifestaciones de las prácticas centradas en la integración y la explicación de la construcción orgánica de las comunidades a través del repertorio. Para ello se ha analizado cómo se significaba textualmente y visualmente, estudiando la transmisión del mensaje y sus connotaciones.

En la segunda parte del trabajo se incluyen tres ANEXOS a modo de complemento que aporta información extra; son documentos y partituras que ilustran el trabajo y pueden entenderse de forma independiente al mismo. El primero incluye tablas de inventario de obras teatrales clasificadas según la tipología temática utilizada en el trabajo (sobre salvajes, negros, e indianos), así como su cronología y su localización en las diferentes bibliotecas; en el segundo figuran las transcripciones de las obras teatrales que complementan cada uno de los capítulos de la investigación; y por último el tercer anexo son las transcripciones musicales de los bailes explicados y desarrollados en el tercer bloque “Etnicidad y raza” en el epígrafe “Patrón rítmico de los bailes africanos”.

I. BÁRBAROS Y SALVAJES

1. Evolución del término *Bárbaro*

Desde la perspectiva europea, el término salvaje fue el resultado de una literatura de viaje en la que emerge el concepto, discusión que se centró alrededor de varios países pero que tuvieron un punto en común: la población india americana, que fue considerada como la naturaleza de lo salvaje. Los franceses tuvieron un protagonismo importante como es el caso de Lescarbot o Montaigne y otros autores, pero en España el término salvaje se tradujo más como *barbarie*, siendo el autor más importante de este pensamiento Bartolomé de las Casas.

El salvaje tiene un punto en común con los seres monstruosos y que se encuentran fuera de la civilización, es decir seres exóticos. Presentamos dos tipos de salvaje: el mitológico y el folclórico. El mitológico es aquel ser sobrenatural que se imagina al lado de una compañera; mientras que el folclórico se refiere al que vive dentro de una comunidad que se percibe ante los ojos de los otros como monstruosa, es decir de un pueblo salvaje.¹⁷¹

El término *bárbaro* tiene distintos usos y acepciones dependiendo la época y el contexto en el que se utilice. El *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana* de Terreros y Pando (1786) lo define como: “el que es de un país muy lejano” y “en los idiomas, se toma por un término impuro, desconocido, duro, y difícil de entender, o es una voz ajena del lenguaje en que se introduce. Entre los Griegos, y casi lo mismo entre los Romanos, bárbaro se tomaba solo por peregrino, o extranjero; y así Ovidio, tan culto entre los Romanos, se confiesa Bárbaro entre los Fetas [...]”¹⁷². Sebastián Covarrubias (1611) hace una descripción similar:

¹⁷¹ ANTONUCCI, Fausta. *El salvaje en la comedia del siglo de oro: Historia de un tema de Lope a Calderón*, Navarra: RILCE, LESO, 1995, p. 32

¹⁷² TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes*, ed. facsímil, Madrid: Editorial Arco Libros, t. 1, 1987, p. 219.

“Este nombre fingieron los griegos de la grossera pronunciación de los extranjeros, que procurando hablar la lengua griega la estragavan, estropeándola con los labios, con el sonido de *barbar*. Y la gala de la pronunciación consiste en ellos y en la lengua; y por esso la palabra *labium* significa el *lenguage*; Génesis, cap. II: *Erat autem terra labii unius, etc.* Lo mismo significa *lengua*, Salmo 80: *Linguam Quam non noverat, audivit*; y en la versión hebrea: *Laviium quod non cognovi, audivi*. De aquí nació el llamar bárbaros a todos los extranjeros de la Grecia, a donde residía la monarquía y el imperio. Después que se pasó a los romanos, también ellos llamaron a los demás bárbaros, fuera de los griegos; finalmente a todos los que hablan con tosquedad y grossería llamamos bárbaros, y a los que son inorantes sin letras, a los de malas costumbres y mal morigerados, a los esquivos que no admiten la comunicación de los demás hombres de razón, que viven sin ella, llevados de sus apetitos, y finalmente los que son despiadados y crueles.”¹⁷³

A partir de estas dos definiciones tenemos tres campos de acción: el extranjero, el que no conoce tu lengua, el despiadado y cruel. En los tres casos se considera *bárbaro* a todo aquello considerado como ajeno, que servía para definir a otros miembros de otras sociedades a las que el observador no pertenecía¹⁷⁴, tal como los griegos definían, en el siglo IV, al *extranjero*. El término *bárbaros* se utilizaba para denotar algo que se consideraba inferior a nivel cultural o en capacidades intelectuales.

Es importante observar cómo el *bárbaro* dentro de la cultura griega era aquel que balbucía¹⁷⁵, lo que nos permite entender el porqué del cambio fonético de las palabras en el teatro menor dieciochesco del negro¹⁷⁶. Esto no quiere decir que este sea un tópico creado en el dieciocho porque ya se puede ver en el

¹⁷³ COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), edición de Martín de Riquer de la Real Academia Española, Barcelona, Editorial Alta Fulla, 3ª ed., 1993, p. 194

¹⁷⁴ PADGEN, Anthony. *La caída del hombre natural*, Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 35

¹⁷⁵ *Ibíd.*, p. 36

¹⁷⁶ Se remite al epígrafe “Categorización de la población”, subepígrafe “Fonética y jerga: gitanos, negros y otros”.

teatro barroco con Lope de Vega o Tirso de Molina. Pero sí nos sirve para entender el grado de inferioridad en el que siempre se ha encontrado y el porqué de la herramienta lingüística para denotar su inferioridad frente al europeo, ya que éste era un rasgo que permitía diferenciar y definir a un humano de otro animal. La tonadilla a tres. *Los negros* (1761) de Misón nos ofrece, en su entable, un ejemplo de esto:

NEGRA

Man, manraro
que vaya a ra casa
po que queren
rezebiquiara.

Yo me quero yegar
esta tare poque me hallo
resa como rara;

Yo tengo muchas
aberirares,
yo ben sé que rare
gusto a mi ama,
e también sé
tocá la guitarra,

¡Ay Yezu!
Que Yuzepe me quiere
¡ay Yezu!
Catharina le ama,
¡ay Yezu!
Cazareme sen dura
¡ay Yezu!

¡Hé! neglita jitana
¡huachi, huachi!
Que me robas el alma
¡huachi, huachi!¹⁷⁷

Este calificativo —*bárbaro*— se ha utilizado de distintas formas a lo largo de la historia en los distintos pueblos, ya sea por la forma en cómo vivían, por su organización política, las reglas en el matrimonio, las creencias religiosas o por

¹⁷⁷ Véase Anexo II. Edición de apuntes teatrales. II. 18. Tonadilla a tres *Los negros*, vv. 1-24.

sus características culturales y materiales; pero un elemento que siempre coincide, sea cual sea la sociedad, es el estado de inferioridad.

Ahora bien, el bárbaro cruel y despiadado ya había sido descrito por Aristóteles en dos de sus obras: la *Política* y en la *Etica nichomachea*. En la primera, la *Política*, como aquel que tiene un gobierno despótico y en la segunda como el humano que come sus propias carnes (canibalismo). Aunque el término *bárbaro* con el tiempo fue adquiriendo otro tipo de significado y connotación, que permitió establecer que la oposición bárbaros/griegos significaba también salvaje/civilizado.

En 1757 hace su aparición en francés la palabra *civilización*, en la obra *l'Ami des hommes ou Traité de la population* del Marqués de Mirabeau. Todorov nos explica que la palabra *civilización* en este caso, se refiere el proceso que determina si los hombres son refinados o no, si están educados y si son capaces de beneficiarse de los avances del conocimiento.¹⁷⁸ A lo largo de toda la segunda mitad del siglo XVIII hay una serie de trabajos en torno a la sociedad civilizada, es decir del paso de la barbarie a la civilización¹⁷⁹.

Es importante dejar claro cuáles son las diferencias entre los conceptos “bárbaro” y “salvaje”. Acosta en su obra *De procuranda indorum salute* (1588) hace una descripción clara de esta terminología a partir de su intención de realizar una clasificación y jerarquización de las poblaciones descubiertas¹⁸⁰; no hay que olvidar que con el descubrimiento de América la clasificación y

¹⁷⁸ TODOROV, Tzvetan. *El miedo a los bárbaros. Más allá del choque de civilizaciones*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008, p. 49

¹⁷⁹ “En 1770 D’Holbach describe la cadena que conduce del hombre salvaje a la sociedad civilizada; en 1776 Diderot opone el estado primitivo de barbarie a la posibilidad de civilizar un país. Lo mismo sucede en los demás países europeos. En Inglaterra Ferguson describe en 1767 el progreso de la humanidad como el paso de la brutalidad (*rudeness*) a la civilización. En 1772 Boswell defiende el uso de «civilización» como antónimo perfecto de «barbarie». En Alemania, a finales del siglo, Klopstock hace de *Kultur* (ya no de *Zivilisation*) el sinónimo de «desbarbarización» (*Entbarbarung*).” TODOROV, Tzvetan. *El miedo a los bárbaros... óp. cit.*, p. 49

¹⁸⁰ Explica que se ciñe a los indios del Perú, aunque esto no quiere decir que descarta a los demás pueblos

distribución de la población se basaba en ideas etnográficas, de clases y de tipos sociales. Por tanto, Acosta los clasifica en tres tipologías; chinos, bárbaros y salvajes:

1. A los chinos los considera la población más civilizada ya que se rigen por leyes y tienen conocimiento de las letras:

La primera es la de aquellos que no se apartan demasiado de la recta razón y del uso común del género humano; y a ella pertenecen los que tienen república estable, leyes públicas, ciudades fortificadas, magistrados obedecidos, y lo que más importa, uso y conocimiento de las letras, porque dondequiera que hay libros y monumentos escritos, la gente es más humana y política. A esta clase pertenecen en primer lugar los chinos, [...]

2. En el caso de los bárbaros, tienen sus leyes y lo que los diferencia de los salvajes es su condición de humanos, no de fieras:

En la segunda clase incluyo los bárbaros, que aunque no llegaron a alcanzar el uso de la escritura, ni los conocimientos filosóficos o civiles, sin embargo tienen su república y magistrados ciertos, y asientos o poblaciones estables, donde guardan manera de policía, y orden de ejércitos y capitanes, y finalmente alguna forma solemne de culto religioso. De este género eran nuestros mejicanos y peruanos, cuyos imperios y república, leyes e instituciones son verdaderamente dignos de admiración. [...] Ocupan esta clase de bárbaros grande extensión, porque primeramente forman imperios, como fue el de los Incas, y después otros reinos y principados menores, cuales son comúnmente los de los caciques; y tienen públicos magistrados creados por la república, como son los de Arauco, Tucapel y los demás del reino de Chile. Todos tienen de común vivir en pueblos y aldeas, y no vagan al modo de fieras, y están sometidos a una cabeza y juez determinado que los mantiene en justicia. Mas porque guardan tanta monstruosidad de ritos, costumbres y leyes, [...]

3. Por último, la tercera clasificación se refiere a los salvajes, que no tienen leyes y viven como animales no racionales, llegando incluso al canibalismo:

Finalmente, a la tercera clase de bárbaros no es fácil decir las muchas gentes y naciones del Nuevo Mundo que pertenecen. En ella entran los salvajes semejantes a fieras, que apenas tienen sentimiento humano; sin ley, sin rey, sin pactos, sin magistrados ni república, que mudan la habitación. O si la tienen fija, más se asemeja a cuevas de fieras o cercas de animales. Tales son primeramente los que los nuestros llaman

Caribes, siempre sedientos de sangre, crueles con los extraños que devoran carne humana, andan desnudos o cubren apenas sus vergüenzas. De este género de bárbaros trató Aristóteles, cuando dijo que podían ser cazados como bestias y domados por la fuerza. Y en el Nuevo Mundo hay de ellos infinitas manadas: así son los Chunchos, los Chiriguanás, los Mojos, los Yscaycingas, que hemos conocido por vivir próximos a nuestras fronteras; así también la mayor parte de los del Brasil y la casi totalidad de las parcialidades de la Florida. Pertenecen también a esta clase otros bárbaros, que, aunque no son sanguinarios como tigres o panteras, sin embargo se diferencian poco de los animales: andan también desnudos, son tímidos y están entregados a los más vergonzosos delitos de lujuria y sodomía. Tales se dicen ser los que los nuestros llaman Moscas en el Nuevo Reino, los de la campiña de Cartagena y toda su costa, los que habitan en las costas del río Paraguay y los que pueblan las dilatadísimas regiones comprendidas entre los dos mares del Norte y del Sur todavía poco exploradas.¹⁸¹

Todorov en la obra *El miedo a los bárbaros* realiza otra clasificación, muy parecida a la de Acosta, de los bárbaros:

1. “los bárbaros son los que transgreden las leyes más fundamentales de la vida común”. En este caso incluye el canibalismo ritual, que se puede ver en la obra de Estrabón (siglo I) en la que habla sobre la apropiación del poder del padre por parte del hijo, a través del ritual de ingestión del cuerpo del hombre muerto para la obtención del poder.
2. “los bárbaros son los que marcan una auténtica ruptura entre ellos y los demás hombres”.
3. “no tienen en cuenta si los demás los observan cuando realizan los actos más íntimos”. Recurre nuevamente a Estrabón para poner como ejemplo a los Irlandeses, cuando éstos tienen relaciones sexuales con la mujer a vista de todo el mundo; consideración que también apunta Herodoto como propio de animales.
4. “los bárbaros son caóticos, arbitrarios y no conocen el orden social.”¹⁸²

¹⁸¹ ACOSTA, José de, *De Procuranda Indorum Salute*, introducción, traducción y notas por Francisco Mateos, Madrid: Colección España Misionera, 1952, pp. 46-48.

¹⁸² TODOROV, Tzvetan. *El miedo a los bárbaros...*, *óp. cit.*, pp. 31-32

Si analizamos esta clasificación, de Torodov, nos daremos cuenta que sus bárbaros corresponden a la segunda y tercera clasificación de Acosta. Con lo que concluimos que existen dos tipos de bárbaros: (1) aquellos que guardan un orden social pero con ritos no cristianos y (2) los salvajes que no tienen leyes, son nómadas y ejercen el canibalismo como forma de subsistencia.

Los pensadores griegos denunciaron, esta fusión que existía entre bárbaro y civilizado. Eratótenes desaprobó la división de griego/bárbaro y la traspoló a virtud/indecencia,¹⁸³ términos que veremos más adelante en la obra de Lescarbot y que será profusamente utilizada a lo largo del siglo ilustrado.

A los individuos de países lejanos como los indios americanos, se les denominó durante el siglo XVIII *salvajes*, por ser primitivos y extraños a los europeos. Cuando este empieza a adquirir características positivas se le denominará *noble salvaje*, como veremos más adelante. Ahora bien, la imagen iconográfica que se le otorga al bárbaro viene de préstamos de la imagen mítica y folclórica del salvaje¹⁸⁴ (Figura 1), aunque la terminología no es muy clara cuando nos referimos a los indios americanos, debido a que también se les denomina *salvajes*. Fausta Antonucci asevera que al salvaje folclórico nunca se le definirá como *bárbaro*, y considera que el *bárbaro* es aquel que geográficamente se encuentra en un punto muy lejano, en comunidades debidamente organizadas, pero cuyos sistemas de valores son el paganismo, la tiranía, la crueldad y el canibalismo; mientras que el *salvaje* es un sujeto que no vive en una comunidad organizada, pertenece a un grupo muy pequeño y puede vivir en el mismo espacio geográfico que los *civilizados*, pero separado de ellos y en condiciones primitivas.¹⁸⁵

¹⁸³ *Ibíd.*, p. 34.

¹⁸⁴ Hombre con abundancia de bello, que “viven con las bestias y duermen como bestias, no llevan vestidos, no saben hablar. Lo que les falta a estos salvajes son los instrumentos culturales que diferencian al hombre del animal: el vestido, la cama, y, más que nada, la palabra”. ANTONUCCI, Fausta. *óp. cit.*, p. 32.

¹⁸⁵ *Ibíd.*, p. 34

Tras este breve recorrido, queda claro que el adjetivo o sustantivo B/*bárbaro* no nos sirve para designar determinados actos y actitudes en cualquier época, circunstancia o lugar, sino mas bien para indicar una diferencia radical en otro ser humano al que no se considera humano o no se le otorgaba un trato conveniente. Bajo este marco podemos decir que existen dos tipos de representación del salvaje: el *caníbal* que procede de una tradición teratológica y el *buen salvaje*, producto del humanismo cristiano del siglo XVI y procedente del mito de la *Edad Dorada*.



Figura 1. Wild man. Dibujo a lápiz y tinta en “Ballade d’une home sauvage”. Francia (ca. 1500), Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 2366, f. 3v¹⁸⁶

2. Canibalismo

El consumo es un significante histórico y culturalmente sobredeterminado. Se explicará a lo largo de este epígrafe los modelos clásicos y medievales bajo los cuales se establece el consumo del *otro* a partir de la construcción simbólica del caníbal y su traducción en la diferencia.

¹⁸⁶ HUSBAND, Timothy. *The wild man. Medieval Myth and Symbolism*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1980, s/p

Se explicará el papel que el canibalismo ha desempeñado en la identificación de América. Se expondrán los procesos de significación del *otro americano* y la confección del discurso colonial a partir de la edificación de la alegoría del *caníbal*, *el indio bueno* y *el buen salvaje*.

Por otro lado expondremos a partir de la iconografía, cómo se conformó la idea del Nuevo Mundo, así como la imaginación hispánica, literaria e iconográfica en los siglos XVI y XVII. Este recorrido que haremos nos permitirá entender a estudiosos como Thevet, Lery y Montaigne, que consolidaron la literatura sobre el canibalismo.

Por último, se especulará sobre los tópicos de representación del caníbal en la escena del siglos XVIII a partir de los elementos estudiados.

2.1. Alteridad en los modelos clásicos y medievales europeos

Heidegger en su obra *Sein und Zeit* explica de una forma muy clara lo que sucedió con la forma de interpretar América por parte de occidente. La interpretación para Heidegger es una “*manera previa de ver* [Vorsicht] que “recorta” lo dado en el haber previo hacia una determinada interpretabilidad. La interpretabilidad es el desarrollo de comprender, y ésta se puede extraer del ente mismo que hay que interpretar bajo los conceptos correspondientes, o bien puede forzar al ente a conceptos a los que él se resiste por su propio modo de ser. Sea como fuere, la interpretación se ha decido siempre, definitiva o provisionalmente, por una determinada conceptualidad”.¹⁸⁷ Esto nos permite comprender por qué se aplicó aquello conocido para dar una interpretación y definición de la *otredad* del Nuevo Mundo en los modelos clásicos y medievales europeos definiendo a este ente, *la otredad*, a partir de lo teratológico y sus carencias culturales, como es el caso de la desnudez, la escritura, la agricultura, la caza. En el caso literario estos modelos se fundamentan en autores como

¹⁸⁷ HEIDEGGER, Martin. *Ser y tiempo* [*Sein und Zeit*], traducción de Jorge Eduardo Rivera, Chile: Editorial Universia, 1997, p. 174

Plinio, Herodoto, Homero, Marco Polo (bien conocido por Cristóbal Colón) y Pierre d'Ailly¹⁸⁸.

Al sujeto que come a su propia raza se le denomina *caníbal*, aunque hay que apuntar que esta palabra no tiene una definición en los diccionarios durante los siglos XVI al XVIII, y ante la falta de definición académica se le asoció con los monstruos de la antigüedad. Cristóbal Colón menciona que en Cuba tuvo noticias de la existencia de “hombres de un ojo e otros con hocicos de perro que comían los hombres, y que en tomando uno lo degollaban y le bebían la sangre y le cortaban su natura” (4 de noviembre de 1492)¹⁸⁹. Las primeras noticias que tenemos de esta clase de seres están en los libros de geografía, en los que se menciona todas las clases de monstruos que existían desde la antigüedad entre los que se encuentran los de Plinio, Agustín e Isidoro. Uno de los libros de referencia más importantes para los navegantes era *Imago Mundi* de Pierre d'Ailly, durante los siglos XV y XVI, en los que se pueden encontrar estas referencias. Ahora bien, la palabra *caníbal* deriva del Arauco *caniba*, que a su vez procede de *cariba*, forma que se utilizaba para designar a las indias caribeñas de las antillas. Lestringant menciona que *cariba* significaba “negrilla” para los habitantes de las antillas, aunque para sus enemigos tenía una connotación negativa de ferocidad y barbarie. Terminología que escucho Cristóbal Colón en su primer viaje, en el año 1492, pero que no fue adquirida hasta siglos después.¹⁹⁰

Esta imagen del caníbal, es de las primeras de las que disponemos sobre América, que en realidad se refieren a un cinocéfalo, y que se encuentran en la

¹⁸⁸ JÁUREGUI, Carlos. *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, [La Habana]: Fondo Editorial Casa de las Américas, [2005], p. 72. Plinio *Historia natural*, Herodoto *Historias*, Homero *La Odisea*, Marco Polo *El millón o Libro de las maravillas del mundo*, Pierre d'Ailly *Imago mundi*.

¹⁸⁹ COLÓN, Cristóbal. *Diario de a bordo*, edición de Luis Arranz, Madrid: Editorial Edaf, 2006, p. 124.

¹⁹⁰ LESTRINGANT, Frank. *Cannibals: The Discovery and Representation of the Cannibal from Columbus to Jules Verne*, Berkeley: University of California Press, 1997, p. 15.

iconografía de la época ilustrando a los habitantes de Brasil (Figura 2)¹⁹¹. Este es el predecesor del caníbal, como lo expone Cristóbal Colón en su obra *Diario a bordo*. La palabra *caníbal* aparece el 23 de noviembre de 1492, mientras que en la descripción del 4 de noviembre tenemos la del cinocéfalo¹⁹², aunque con la misma connotación.

Viernes, 23 de noviembre

Navegó el Almirante todo el día hacia la tierra del Sur, siempre con poco viento, y la corriente nunca le dejó llegar a ella, antes estaba hoy tan lejos de ella al poner del sol como en la mañana. El viento era Lesnordeste y razonable para ir al Sur, sino que era poco, y sobre este cabo encabalgaba otra tierra o cabo que va también al Leste, a quien aquellos indios que llevaba llamaban Bohío, la cual decían que era muy grande y que había en ella gente que tenía un ojo en frente, y otros que se llamaban **caníbales**, a quien mostraban tener gran miedo. Y des que vieron que lleva este camino, dice que no podían hablar porque los comían y que son gente muy armada. El Almirante dice que bien cree que había algo de ello, mas que, pues eran armados, sería gente de razón, y creía que habrían cautivado algunos y que, porque no volvían a sus tierras, dirían que los comían. Lo mismo creían de los cristianos y del Almirante, al principio que algunos los vieron.¹⁹³

Es lógico pensar que Colón al suponer que había llegado a las costas de Asia confundiera *caníbal* con el pueblo del Gran Kan de Tartaria, debido a su parecido con las raíces latinas y a los cíclopes –según las ilustraciones del *Livre des merveilles du monde*– de Marco Polo, que existían en tierras del Gran Kan. Esto fue desechado tiempo después por Cristóbal Colón por las evidencias geográficas.¹⁹⁴

La primera descripción de canibalismo en el Nuevo Mundo, se debe a Pietro Martire d'Anghiera en su obra *Décadas del Nuevo Mundo*, en el primer libro, el cual recoge una escena antropófaga en el segundo viaje de Colón a América:

¹⁹¹ Grabado del año 1525 de Lorenz Fries en Strasbourg. Dod-headed cannibals butchering human flesh.

¹⁹² Estos seres los encontramos descritos por Plinio en *historia Natural*; en *La ciudad de Dios* de san Agustín; en *Etimologías* de Isidoro de Sevilla; en *The Travels* de John Mandeville; y en *Los viajes* de Marco Polo. JÁUREGUI, Carlos, *Canibalia...*, *óp. cit.*, p. 74.

¹⁹³ COLÓN, Cristóbal. *Diario...*, *óp. cit.*, p. 142.

¹⁹⁴ *Ibíd.* (26 de noviembre de 1492), pp. 145-46.

Tuvieron luego noticias los expedicionarios de que no lejos de aquellas islas había otras habitadas por gentes feroces, comedoras de carne humana; más tarde los indígenas refirieron que la causa de haberse huido temerosos a la llegada de los nuestros fue pensar que se trataba de caníbales, que así llaman a esos seres feroces y, por otro nombre, caribes.

Casi a medio camino de estas islas dejaron al mediodía las de dichos hombres oscuros. Estos pacíficos isleños se quejan de que los caníbales los atacan de continuo en busca de botín, no de otro modo que los cazadores persiguen con violencia y con trampas a las fieras a través de los bosques. A los niños que capturan los castran, como hacemos nosotros con los pollos o los cerdos que criamos más gordos y tiernos para nuestro regalo, y así que están grandes y bien cebados se los comen; en cambio, cuando caen en manos individuos de edad madura les dan muerte y los descuartizan: los intestinos y las extremidades de los miembros los devoran frescos, y los miembros mismos los conservan en sal para otra ocasión, como nosotros los perniles de cerdo. Consideran ilícito y obsceno comerse a las mujeres;¹⁹⁵ pero si cogen algunas jóvenes las cuidan y conservan para la procreación, no de otro modo que nosotros las gallinas, ovejas, terneras y otros animales: a las viejas las utilizan como esclavas para su servicio.

Lo mismo los hombres que las mujeres de las islas que ya podemos llamar nuestras, cuando presienten la llegada de los caníbales, no encuentra otra salvación que la fuga, pues aunque usan flechas de caña agudísimas, saben que éstas poco les aprovecha para contener la violencia y el furor de tales enemigos; todos los indígenas confiesan, en efecto, que diez caníbales serían suficientes para vencer a cien de ellos.¹⁹⁶

Lestringant argumenta que esta fue la escena que más proliferó en Europa sobre el canibalismo, gracias a la cual tenemos grabados como el de Lorenz Fries (1525) o la de Münster (1544) (Figura 3), y que dio pie a la estigmatización del americano. El término caníbal fue introducido en Francia en el año 1517 con la obra *Paesi* traducida por Redouer con el título *Sensuyt le Nouveau Monde et navigations: faictes par Emeric de Vespuce Florentin, des pays et isles nouvellement trouvez, au paravant a nous incongneuz*. En 1533 llega a Francia una compilación de las tres décadas de Pietro Martire d'Anghiera y posteriormente en ese mismo año se publica el trabajo *Chronicques du Grant Gargantua*, (Anónimo, Lyon). Lo

¹⁹⁵ Recordar esto para ver a quienes se comían los caníbales y cuál era la diferencia entre canibalismo salvaje y canibalismo ritual

¹⁹⁶ MÁRTIR DE ANGLERÍA, Pedro. *Décadas del Nuevo Mundo, libro 1*, México: José Porrúa e Hijos, t. 1, 1964, p. 107.

que muestra lo popular que se convirtió el término en Francia durante el siglo XVI.¹⁹⁷



Figura 2. *Uslegung der Mercarthen oder Cartha Marina* (1525), Johannes Grüninger.



Figura 3. *Cinocéphalo*. MÜNSTER, Sebastian. *Cosmographia Universalis*, 1544

¹⁹⁷ LESTRINGANT, Frank. *Cannibals...*, *óp. cit.*, pp. 32-33.

Este nuevo vocablo de *caníbal* pronto fue reemplazado por *antropófago* que viene de *androphagoi* o *comedores de hombres*, que eran un pueblo muy salvaje que se encuentra en el repertorio de Herodoto.¹⁹⁸ Como expone Carlos Jáuregui, esta podría ser una curiosidad lingüística, pero lo que realmente es trascendental en esto es el papel que juega el canibalismo en la identificación de América y en la construcción que se hace de ella por parte de occidente como centro geopolítico.¹⁹⁹

La primera forma de representación del americano fue como el *otro bestial*, es decir, como el devorador de hombres. Este fue el primer proceso de significación que tuvo el *otro americano* y que después se tradujo en el *buen salvaje*. Por tanto el discurso colonial tuvo una complementariedad en la figura del americano, formando la alegoría del *caníbal*, el *indio bueno* y el *buen salvaje*. Distinguiendo al *otro* siempre como un salvaje pero en sus dos formas: el bestial y el idílico.

Una forma asidua de representación del americano fue en figura femenina. Las representantes de esta forma son las Amazonas. Los cimientos de esta construcción se deben a Colón. En las crónicas de su primer viaje, Cristóbal Colón, menciona una isla de donde sólo había mujeres, conocida como Martinino. Nunca llega a ella, pero esto no quiere decir que descartara su existencia. Gracias a Colón tenemos una gran iconografía al respecto, ya que se extendió a todo el orbe. Pietro Martire d'Anghiera en su primera década las describe de esta manera:

En el primer viaje [de Colón] habían tenido los nuestros noticias de esta isla. Se ha creído que los caníbales se acercan a aquellas mujeres en ciertos tiempos del año, del mismo modo que los robustos tracios pasaban a ver a las Amazonas de Lesbos, según refieren los antiguos, y que de igual manera ellas les envían los hijos destetados a sus padres, reteniendo consigo a las hembras. Cuentas que estas mujeres tienen grandes minas debajo tierra, a las cuales huyen si alguno se acerca a ellas fuera del tiempo convenido; pero si se atreven a seguirlas por la

¹⁹⁸ MATAIX, Remedios, "Androcentrismo, eurocentrismo, retórica colonial: Amazonas en América". En: *América sin nombre*, No. 15, 2010, p. 122.

¹⁹⁹ JÁUREGUI, Carlos. *Canibalia...*, óp. cit., p. 69

violencia o con asechanzas y acercarse a ellas, se defienden con saetas, creyéndose que las disparan con ojo muy certero. Así me lo cuentan, así te lo digo. A esta isla no pudieron los españoles acercarse por el viento aquilón que de ella soplaba, pues ya seguían del sudeste.²⁰⁰

Su supervivencia en la literatura o la credibilidad de su existencia como “realidad etnográfica” fue desechada por los cronistas Pietro Martire d’Anghiera, Fernández de Oviedo y Francisco López de Gómara;²⁰¹ pero sirvió para la representación del canibalismo en forma de mujer. Siendo ésta agresiva, lujuriosa, siniestra y devoradora de hombres.

Jáuregui nos explica que el discurso de la obra de Vespucio ronda sobre el deseo de los hombres europeos por los cuerpos femeninos, el voyeurismo y el miedo a la castración; y esto como producto de una sociedad que tenía miedo a la mujer,²⁰² debido a que se la asociaba con la brujería y lo diabólico. Un claro ejemplo nos los deja Philipe Galle en el grabado *Cultura diaboli* (s. XVI) con el diablo en primer plano, sosteniendo el globo terráqueo en llamas; a su derecha encuentra a América en forma de mujer con el título de *superbia* que sostiene con su mano una corona de plumas de ave símbolo del exotismo americano y a sus pies un Pavo Real representando la naturaleza americana; a su izquierda está representada la *envidia* en forma de bruja con los senos caídos, un tópico en la iconografía de la época, mientras que América los mantiene erectos. Esta mujer representa el canibalismo en forma de mujer; podemos observar que al fondo de su imagen hay una escena antropófaga. Este tipo de representaciones fueron famosas después de los sucesos acaecidos en Sancerre en 1575²⁰³. (Figura 4)

²⁰⁰ MÁRTIR DE ANGLERÍA, Pedro, *Décadas...*, *óp. cit.*, primera década, cap. II, p. 20

²⁰¹ JÁUREGUI, Carlos. *Canibalia...*, *óp. cit.*, p. 76

²⁰² *Ibidem*

²⁰³ “La imagen de la vieja que come miembros de un infante hace referencia a un episodio macabro del cerco de Sancerre, del cual fue testigo Jean de Léry, donde el hambre llevó a una pareja a comer su propio hijo de tres años aconsejados por una vieja” AUCARDO CHACANGANA, Yobenj. “El festín antropofágico de los indios tupinambá en los grabados de Theodoro de Bry, 1592”. En: *Fronteras de la Historia*, Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, núm. 10, 2005, p. 60

2.2. Representación iconográfica y cartográfica del caníbal

Este testimonio de América y su vinculación con la antigüedad se reflejó con una geografía de gran significado, que influyó de alguna manera en la conformación del Nuevo Mundo que hicieron los europeos y que quedó plasmada de forma iconográfica, en primer término, en los mapas del siglo XVI. De las primeras apariciones iconográficas caníbales de las que tenemos noticia son en el año 1544 en la obra de Sebastian Münster titulada *Cosmographia Universalis* (Figura 5). Este tipo de imágenes sobre canibalismo, también las encontraremos en los márgenes de los mapas, lo que mostraba la consideración europea de barbarie que se tenía sobre estas tierras lejanas. Martin Waldseemüller en la *Carta Marina* (1516) nos muestra el tipo de dieta que tenían los americanos (Figura 6.), así como Simon Grynacis y Holbein en el *Mapamundi* del *Novus Orbis* del año 1555 nos dejan una escena titulada *Canibali* llevando a cabo la práctica del destajo y rostizado de los humanos. (Figura 7)²⁰⁴



Figura 4. Phillipe Galle, *Cultura Diaboli*, (s. XVI-XVII). Fine Arts Museums of San Francisco <http://art.famsf.org/philip-galle>

²⁰⁴ LESTRINGANT, Frank. *Cannibals...*, *óp. cit.*, p. 26



Figura 5. Canibal, MÜNSTER, Sebastian. *Cosmographia Universalis*, 1544



Figura 6. Detalle de la *Carta Marina* (1516) de Martin Waldseemüller



Figura 7. Detalle de *Mapamundi* de Simon Grynacis y Holbein del *Novus Orbis*, Basel 1555.

Tenemos dos formas de describir al caníbal: una como lo realizó Cristóbal Colón y que fue descrito por Pietro Martire en su obra *Orbe Novo* y que después se introdujo en el primer libro de las *Décadas*, o bien en el relato de Amerigo Vespuccio titulado *Mondo Novo e Paesi novamente introvata da Alberico Vespuzio Fiorentino* (Venecia, 1507). Este libro fue un compendio; las tres primeras partes fueron compiladas por Montalboddo, las cuales contenían los viajes de Cadamosto y Vasco de Gama; el cuarto libro los de Colón; el quinto los de Vespuccio y el sexto los de Cabral y Cortecal. Posteriormente en el año 1503 se imprime en París el *Mundus Novus* de Américo Vespuccio y en 1529 se imprime en seis idiomas diferentes. En esta obra Vespuccio le otorga al caníbal una imagen de la época clásica griega, aunque su revisor le imprimió el tabú del incesto.²⁰⁵

Este recorrido que hemos hecho es muy importante porque es el que nos permitirá entender a los escritores posteriores, que serán los que mayor

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 28

influencia tendrán; nos referimos a Thevet, Lery y Montaigne, que consolidarán la literatura sobre el canibalismo.

La obra más importante publicadas de Thevet se centra en escritos sobre los brasileños: *Les Singularitez de la France Antarctique* y *Cosmographie universelle* (1575). En su obra dedicada un capítulo a los Tupinambas de Brasil, en el que hace una clara descripción de sus formas de vida. El canibalismo lo describe como una forma de venganza de guerra y esa imagen es la que va a pervivir en el imaginario europeo como un tópico de los rituales caníbales. Considera a los Tupinambas exo-caníbales, ya que sólo comían la carne de sus prisioneros de guerra, aunque no descarta que en Brasil existieran también endo-caníbales. Thevet describe que los combatientes no esperan a tener la victoria antes de comerse a sus adversarios. “If they are not strong enough to carry him away, then at least, if they can before he is rescued, they will cut off his arms and legs; and before leaving him they will eat him, or at least, each will carry off some piece of him, either large or small”²⁰⁶ [Si no son lo suficientemente fuertes para llevárselo, entonces al menos si pueden antes de que sea rescatado, le cortarán los brazos y las piernas; y antes de dejarlo se lo comerán, o por lo menos, cada uno se llevará un pedazo de él, ya sea grande o pequeño]. Esto nos permite ver cómo realizaban sus banquetes al regresar a casa. Todas estas ideas después fueron tomadas por estudiosos como el editor Théodore de Bry, y que expondrá en los grabados de sus respectivas obras. Los estudiosos que se inspirarán en Thevet serán Lery y Montaigne. (Figura 8)

Thevet, al igual que Vespucio y Colón, se inspira en la antigüedad considerando que los brasileños eran descendientes de los escitas, ya que éstos practicaban el canibalismo²⁰⁷; y de lo cual vendrá más tarde la relación, que se hará, del americano con las Amazonas.

²⁰⁶ *Ibíd.*, p. 59

²⁰⁷ *Ibíd.*, p. 61



Figura 8. THEVET, André. Grabado de Capítulo XL *Comme ces Barbares font mourir leurs ennemis, qu'ils ont pris en guerre, et les mangent*, de la obra *Les singularités de la France antarctique*, 1878, f. 202.

Hay unos moldes representativos vigentes durante los siglos XVI y XVIII, que determinarán la idea de América frente al europeo. Esto lo podemos ver en grabados que son el símbolo del canibalismo como tópico que se desarrolló sobre la alegoría de América como canibalesa con apetitos extremos, en forma de gula por la carne humana o de lujuria²⁰⁸, como los de Philippe Galle de América (*Prosopographia*, 1579) mostrándonos a una amazona con su trofeo de guerra en la mano derecha, una cabeza y a sus pies destajos humanos. Del mismo modo, las ilustraciones de la *Lettera de Amerigo Vespuccio* (1628); o bien América representada por Crispijn van Passe en 1596, entre muchos otros. Remedios Mataix argumenta que esta imagen alegórica de América “deseante y devoradora” representada como amazona, como mujer, se debe a esa necesidad de conquista que se crea en un espacio *erotizado* movido por un *deseo* de parte

²⁰⁸ MATAIX, Remedios, “Androcentrismo..., *óp. cit.*, p. 125.

del sexo opuesto, el hombre, el cual representa en este caso el que desea poseer, convertir, dominar y penetrar; siendo esta imagen la que se introduce en la “imaginación hispánica, literaria e iconográfica, de los siglos XVI y XVII”²⁰⁹

Ahora bien, entre el caníbal de Thevet y el caníbal de Lery podemos encontrar dos tipos de otredad. El de Thevet es aquel que, como ya hemos comentado, come a su prójimo por venganza y se le podría considerar un *buen salvaje*; y por el otro lado tenemos el caníbal ouetaca de Lery que es considerado un homófago que come por el deseo y disfrute de ingerir carne humana, considerado un monstruo²¹⁰. En la literatura española del Siglo de Oro y hasta el siglo XIX el tratamiento que se otorga al caníbal es el de Thevet, como se puede ver en *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* de Lope de Vega o *Oderay* de Zavala y Zamora, entre otros.

2.3. Comercio ultramarino y representación del *caníbal*

Rouen era el mayor centro productor de ropa de lujo en Europa durante el siglo XVI, y para ello tenía un importante comercio de madera con Brasil. Esta madera se convertía en pulpa y servía para hacer tintes con que teñir los tejidos; por lo tanto, era el centro comercial y la conexión más importante de Francia con el Nuevo Mundo. Ahora bien, la creciente demanda europea de productos exóticos traídos de Brasil (madera para los tintes, plumas, medicamentos, pieles de animales exóticos, etc.) generó un desencuentro con la corona portuguesa por el control comercial del país.

Jean Rotz llega a Brasil en el año 1539 y realiza un Atlas llamado *Atlantique nord, booke of Idrography, 1542* que sirvió para dar una perspectiva social y comercial del trato comercial entre Francia y Brasil. En un detalle de un mapa de la costa de Brasil podemos observar la práctica de canibalismo que se realizaba en estas tierras, siendo éste otro ejemplo de la iconografía del caníbal presente en los

²⁰⁹ *Ibíd.*, p. 126

²¹⁰ LESTRINGANT, Frank. *Cannibals...*, *óp. cit.*, p. 69

Atlas de la época. (Figura 9). Los atlas eran una forma de crear un estereotipo de la vida, maneras, formas, comportamientos, idiosincrasia y aspecto físico del americano. Rotz regresa a Francia en 1547 y es uno de los asesores de la entrada real del rey Enrique II a la ciudad.²¹¹

En el año 1550 Enrique II realiza una entrada real en Rouen. Hay una iluminación anónima (Figura 10) que pertenece a un manuscrito que recoge el evento titulado *Fête brésilienne et Triomphe de la rivière, Relation de l'entrée de Henri II, roi de France, à Rouen, le 1er octobre 1550* (c. 1551), que nos muestra cómo fue la entrada de rey, dejando una escenificación de una batalla entre portugueses y franceses por el control del comercio de madera brasileña. El lateral izquierdo de la escena representa los bosques de Brasil y a los Tupinambas, representados con los cuerpos teñidos de rojo y negro, con sus respectivas armas. Al reverso de la miniatura tiene la leyenda: “Tu poder a los caníbales se extiende; fieles a los demás siguen siendo nuestros amigos, y en esas islas podemos habitar con seguridad”²¹². Esta cita nos permite entender que la idea de los caníbales de las Antillas se había extendido hacia Brasil, y que no sólo los habitantes del Caribe eran caníbales sino también los brasileños, teniendo en cuenta que en esta época a Brasil se le consideraba isla, aunque este país no lo fuese. De esta manera, había una semejanza entre las Antillas y Brasil. Dentro de la forma de representación de los indígenas Amy J. Buono nos deja noticias de la utilización de los colores rojo y negro para teñir los cuerpos de los brasileños. Este tipo de práctica ya había sido descrita por estudiosos como André Thevet en *Les Singularitez de la France Antarctique*, 1557; Jean de Léry en *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil*, 1578; y Hans Staden en *Wahrhaftighe Historia*, 1557.²¹³ Todo ello nos permite especular cómo, posiblemente, eran representados los caníbales en escena durante el siglo XVIII, ya que existía un tópico de

²¹¹ BUONO, Amy J. “Representing the Tupinambá and the Brazilwood Trade in Sixteenth-Century Rouen”. En: FÉLIX, Regina R., SCOTT, D. Juall (eds). *Cultural Exchanges between Brazil and France*, USA: Purdue University, 2016, pp. 26-28 .

²¹² SADLIER, Darlene J. *Brazil Imagined: 1500 to the Present*, USA: University of Texas Press, 2008, p. 28

²¹³ BUONO, Amy J. “Representing the Tupinambá...”, *óp. cit.*, pp. 29-30.

representación desde el siglo XVI de estos personajes, lo cual seguramente se tradujo en la representación del americano en general, ya fuese caníbal o no.



Figura 9. Jean ROTZ, Detalle del mapa de las costas brasileñas del *Booke of Idrography* (Rotz Atlas), f. 28r., 1542. British Library. Royal MS 20 E IX.



Figura 10. Anónimo. *Relation de l'entrée de Henri II, roi de France, a Rouen, le 1er octobre 1550*, c. 1551. Iluminación en manuscrito. Colección de la Biblioteca Municipal de Rouen. MS Y 28 f.

3. El *buen salvaje*

Los autores más representativos del discurso del *buen salvaje* son Montaigne y Lescarbot, y desempeñará un papel muy importante entre los siglos XVI y XVIII, siendo una de las imágenes que se construirán a partir del retrato de las poblaciones lejanas. Estará presente en las relaciones de viaje, como lo veremos a continuación, y su discurso se confeccionará a partir de elementos/temas en boga en ese momento como son los vicios y las virtudes. El retrato del *buen salvaje* se confeccionará a lo largo del siglo XVIII entre los vicios y las virtudes, así como entre lo considerado civilizado e incivilizado. Los papeles se convertirán y el *buen salvaje* será el modelo a seguir, que edificará y retratará las virtudes que debieran seguir todos los hombres.

3.1. Montaigne y el *buen salvaje*

El discurso cultural de los salvajes se desarrolla a lo largo del siglo XVI a través de dos autores principalmente, Jean Lery y Montaigne²¹⁴, que representarán al caníbal como un *buen salvaje*²¹⁵. Esta imagen que se crea del *buen salvaje* se verá reflejada en la literatura a lo largo de los siglos XVI y XVIII, aunque esto no quiere decir que vaya a ser la imagen dominante o la única de las poblaciones lejanas.²¹⁶

Montaigne dedica un ensayo a los indios americanos titulado *Des caníbales* (I, 31), en el cual describe lo bárbaro como “[...] lo que no pertenece a sus costumbres. Ciertamente parece que no tenemos más punto de vista sobre la verdad y la razón que el modelo y la idea de las opiniones y usos del país en el

²¹⁴ Hacemos un especial hincapié en Montaigne debido a la influencia que éste tuvo en España en el siglo XVIII. Influyó en varios autores de la época como Ramón de la Cruz y Feijoo. Existe una traducción al castellano de su obra realizada por Diego de Cisneros, fecha en 1634 y los preliminares en 1637. El manuscrito se encuentra en la BNE bajo la signatura MSS/5635. LÓPEZ FANEGO, Otilia. *Contribución al estudio de la influencia de Montaigne en España (extracto de Tesis doctoral)*, Madrid: Universidad Complutense, 1975, p. 3.

²¹⁵ ELLINGSON, Ter. *The myth of the noble Savage*, Berkley and Los Angeles: University of California Press, 2001, p. 12.

²¹⁶ TODOROV, Tzvetan. *Nosotros y los otros: reflexión sobre la diversidad humana*, [Madrid]: Biblioteca Nueva, D. L., 2013, p. 311.

que estamos”²¹⁷. La tesis de Montaigne consiste en explicar que todo es *cultura*, y por otra parte Diderot todo lo considera *naturaleza*²¹⁸, anteponiendo sobre todo la ética y el juicio; es decir, lo que intenta explicar es que somos producto de la sociedad en la que vivimos, con sus normas y leyes. Montaigne, en su *Apologie de Raimond Sebond* (II, 12) concluye diciendo que “las leyes se fundan, no en la naturaleza y la verdad, sino en la tradición y lo arbitrario. [...] El derecho natural quizá existió de antaño, pero hoy día ya no queda nada de él: “Es creíble que haya leyes naturales; como se ve en otras criaturas; pero en nosotros se han perdido”²¹⁹. Ahora bien, partiendo de esto, podemos explicar por qué Montaigne representa al caníbal como un salvaje noble. En ningún momento encontramos el término como tal, pero sí en su construcción a través de la exaltación de sus virtudes:

Bien podemos pues llamarlos bárbaros, si consideramos las normas de la razón, mas no si nos consideramos a nosotros mismos, que los superamos en toda clase de barbarie. En su guerra absolutamente **noble y generosa**, y tiene tanta justificación y belleza como esta enfermedad humana puede contener; para ello no tiene otro fundamento que el solo celo por el valor. No combaten para conquistar nuevas tierras, pues gozan todavía de esa felicidad natural que les abastece de todo lo necesario sin trabajo ni esfuerzo y en abundancia tal que no necesitan para nada aumentar sus límites. Aún están en ese mundo feliz en que solo necesitan lo que sus necesidades naturales exigen, todo lo demás es para ellos superfluo²²⁰.

El concepto de *buen salvaje* es una transformación etnográfica de la construcción europea de los indios en la Edad Dorada, como se puede ver en la *Histoire de la Nouvelle France* (París, 1609) de Lescarbout. El trabajo de este autor es un compendio de los viajes franceses del Nuevo Mundo, el cual permitió la entrada del concepto, de *buen salvaje*, a la literatura inglesa²²¹. Al salvaje de la Nueva Francia lo considera:

²¹⁷ MONTAIGNE, Michel de. *Ensayos completos*, traducción Almudena Montojo, introducción, notas y traducción de los sonetos de La Boétie, Álvaro Muñoz Robledano, España: Cátedra, 2ª ed., 2005, p. 233.

²¹⁸ TODOROV, Tzvetan. *El miedo a los bárbaros...*, óp. cit., p. 56.

²¹⁹ *Ibíd.*, p. 57.

²²⁰ MONTAIGNE, Michel de. *Ensayos completos: De los caníbales...*, óp. cit., pp. 237-38.

²²¹ ELLINGSON, Ter. *The myth...*, óp. cit., p. 21.

[...] they are truly noble, not having any action but is generous, whether we consider their hunting, or their employment in the Wars, or that one search out their domestical actions, wherein the women do exercise themselves, in that which is proper unto them, and the men in that which belongeth to arms, and other things befitting them, such as we have said, or will speak of in due place. But here one must consider that the most part of the World have lived so from the beginning, and by degrees men have been civilizad when that they have assembled themselves and have formed commonwealths for to live under certain laws, rule, and policy.²²²

[... son verdaderamente nobles sin acción pero es generoso, si consideramos la caza o su empleo en la guerra; o el empleo en las labores domésticas, en donde las mujeres se ejercitan, lo que les es propio; y los hombres que pertenecen a las armas, y otras cosas que les convienen. Pero aquí hay que considerar que la mayor parte del mundo ha vivido así desde el principio, y poco a poco los hombres se han civilizado al reunirse y formar comunidades para vivir bajo determinadas leyes, normas y políticas.]

Ellingson interpreta que la nobleza del salvaje está asociada a sus cualidades morales. Éstos se dedican a la caza, son guerreros y generosos, lo que les da el estatus de nobles para Lescarbot, debido a que vivían en una sociedad con leyes, reglas y normas políticas. Los viajeros franceses veían en todos los salvajes algo en común, ya fuera del lugar donde fueran. Hay una importante literatura sobre el *buen salvaje* en Francia, Todorov considera que la obra que mejor le describe es la del barón Lahontan publicada en 1703, divide en tres volúmenes con sus respectivos títulos cada uno: *Nouveaux voyages*, *Mémoires de l'Amerique septentrionale* y *Dialogues curieux entre l'anteur et un sauvage*.²²³. Aunque considero que lo más importante es que este tipo de literatura, que proliferó a lo largo de estos siglo en Francia, sirvió para hacer una crítica a la sociedad, surgiendo de ahí la construcción del mito del *buen salvaje*, debido a que se les consideraba superiores. Esto obviamente estaba justificado en la defensa de los indios y en la crítica que se hacia sobre la colonización de América.

²²² LESCARBOT, Marc. *Nova Francia. A description of Acadia* (1606), London and New York: Routledge Curzon, 2005, p. 276.

²²³ TODOROV, Tzvetan. *Nosotros y los otros...*, óp. cit., p. 312.

Seguidamente nos centraremos en la descripción que Lescarbot hizo del *buen salvaje*, ya que fue una obra que influyó en la literatura de la época y es un buen ejemplo de literatura de viaje que nos permitirá entender porqué y cómo se describían a los salvajes en la ilustración. A pesar de que el XVII era un siglo de personajes exóticos en la literatura, como se puede ver con Molière, Daniel Speer o Dryden, la única obra inglesa en la que se encuentra el término *buen salvaje* es *La conquista de Granada por los españoles* de Dryden impresa en los años 1672-1673. Las otras dos obras de Dryden que versan sobre América, *The Indian Queen* y *The Indian Emperour*, no tienen ningún discurso del *buen salvaje*; pero se puede ver cómo combinan el discurso de Lescarbot, rodeando el argumento las obras en la esfera del feudalismo, la herencia de la nobleza y mitos de la época clásica; así como una crítica a la corrupción europea y la opresión.²²⁴ En la obra de Dryden su discurso viene acompañado de la continuidad de la monarquía, por derecho legítimo hereditario. Esto se debe a que él era un defensor de la restauración de la monarquía en Inglaterra después del *Commonwealth of England* (1649-1660). Por tanto, Dryden utilizó el argumento de los salvajes americanos tomando prestado de Lescarbot el prototipo de *buen salvaje* y de esa manera mostrar la legitimidad de la monarquía y su continuidad. En la literatura española el único drama del Siglo de Oro, según nos expone Mazur, en el que aparece el buen salvaje es *El Príncipe de los montes* de Calderón de la Barca.²²⁵

²²⁴ ELLINGSON, Ter. *The myth...*, *óp. cit.*, p. 37

²²⁵ MAZUR, Oleh. *The wild man in the Spanish Renaissance and Golden Age theatre: A comparative study*, Ann Arbor, Michigan: University Microfilm International, 1982, p. 402. "Una variante sugestiva teatralmente es la de personajes que viven como salvajes, como animales, con el efectismo máximo de la recuperación de su verdadera personalidad. Así Urson en *El nacimiento de Urson y Valentín*; la protagonista de *La serrana de la Vera*; la reina Teodora en *El animal de Hungría*; el salvaje, que resultará, nada menos, que el heredero del reino en *El príncipe inocente*." DIEZ BORQUE, José María. *El disfraz y otras estrategias para el éxito de la comedia*, En: *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, María Luisa Lobato (coord.), Madrid: Visor Libros, 2011, p. 35.

3.2. Lescarbot y el *buen salvaje*: Caza y hospitalidad

Lescarbot para explicar la nobleza del salvaje utiliza las sagradas escrituras, haciendo un análisis de la legalidad de la caza en el Renacimiento tardío, debido a que ésta sólo estaba destinada para la nobleza en Europa.

God, before sin, gave for food unto man every herb Bering seed upon all the Earth [Gen. i. 29] –and every tree wherein is the fruit of a tree bearing seed – without making mention of the spilling of the blood of beasts. And, notwithstanding, alter the banishment from the Garden of Pleasure, the labour ordained for the punishment of the said sin required a stronger and more substantial food than the former, so man, full of carnality, accustomed himself to feed upon flesh, and did tame certain number of beasts for the serve him to that effect, though some would say that before the Floyd no flesh was eaten: for in vain had Abel been a shepherd, and Jabal father of shepherds [Gen. iv. 20]. But, after the flood, God, renewing his covenant with man: “*The fear and dread of you (saith the Lord) shall be upon every beast of the Earth, and upon every fowl of the heaven, with all the moveth on the Earth, and upon all the fishes of the sea: they are given into your hands; all that moveth having life shall be unto you for meat*” [Gen. ix. 2, 3]. Upon this privilege is formed the right of hunting, the noblest right of all Rights that be int he use of man, seeing that God is the author of it.²²⁶

[Dios, antes del pecado, dio de comer al hombre toda hierba que brotaba sobre toda la tierra [Gen. i. 29] –y cada árbol que es el fruto de un árbol con semilla– sin mencionar el derramamiento de la sangre de las bestias. Y no obstante, después de la expulsión del jardín del placer, el trabajo ordenado para el castigo de dicho pecado requería un alimento más fuerte y más importante que el anterior, por lo que el hombre, lleno de carnalidad, se acostumbró a alimentarse de la carne, y para tal efecto domesticó cierto número de bestias, pensó que algunos dirían que antes de Floyd no se comía carne, porque en vano Abel había sido pastor y Jabal padre de pastores [Gen. iv. 20]. Pero, después del diluvio, Dios, renovó su pacto con el hombre: “El miedo y el temor de ustedes (dice el Señor) estarán sobre cada bestia de la tierra, y sobre cada ave del cielo, con todos los movimientos sobre la tierra y sobre todos los peces del mar: están entregados en sus manos; todo lo que se mueve que tenga vida será para vosotros como carne” [Gen. ix. 2, 3]. Sobre este privilegio se forma el derecho de caza, el derecho más noble de todos los derechos que se utiliza en el uso del hombre, al ver que Dios es el autor del mismo.]

²²⁶ ELLINGSON, Ter. *The myth...*, óp. cit., p. 267

Por tanto, se hace una traspolación de la nobleza del salvaje al comparar esta actividad con los estatus legales que imperaban en ese momento en Europa, siendo que la caza estaba destinada sólo para la nobleza en el viejo continente.

Al igual que Montaigne con el relativismo cultural, Lescarbot realiza una analogía con la antigüedad clásica y las culturas indígenas del Nuevo Mundo y la sociedad de su tiempo, asociando otro elemento importante: la hospitalidad del indígena.

[...] They have also hospitality, a virtue peculiar to the ancient Gauls..., who did constrain travellers and strangers to come into their houses and there to take their refreshing: a virtue which seemeth to have conserved herself only with the nobility and Gentry, for among the other sort we see her very Peak and at the point of death... So do our savages, which, stirred up with a human nature, receive all strangers (except their enemies), whom they accept in their commonality of life. (1609: 227-28) (p. 26)

[También tienen hospitalidad, una virtud peculiar de los antiguos galos..., Quién hizo que los viajeros y forasteros no entraran en sus casas y los llevaran a refrescarse? Una virtud que parece haberse conservado solo con la nobleza y la gentileza, porque entre otras cosas la vemos en la cima y en ese momento de la muerte... Así lo hacen nuestro salvajes, que, estimulados con naturaleza humana, reciben a todos los extraños (excepto a sus enemigos), a quienes aceptan en su vida común.]

Un ejemplo de este tipo de hospitalidad lo podemos ver en la novela *Oderay* de Zavala y Zamora, que es una traducción del anónimo *Odérahi*, que editó Gilbert Chinard en 1801 (París) cuyo antecedente es *Veillées américaines* (1795). Esta obra es un despliegue del mito del buen salvaje, en el que la india muestra los rasgos de generosidad, hospitalidad y amor. Usamos este ejemplo por la semejanza con la obra de Chateaubriand, que se encuentra fundada en una serie de fuentes francesas.²²⁷ El signo de hospitalidad y generosidad de la india se muestra, en esta obra, cuando Oderay salva al expedicionario de los verdugos que se lo iban a comer como trofeo de guerra:

²²⁷ CARNERO, Guillermo, "Introducción". En: ZAVALA Y ZAMORA, Gaspar. *Obras narrativas*, Guillermo Carnero (ed.) Barcelona: Universidad de Alicante, Sirmio, Quaderns Crema, 1992, p. 49

Entonces se arrojaron a mí, y comenzaban ya a despedazar mis carnes quando una joven tan bella como un sasafrás florido apartó de mí a aquellos hombres todos cubiertos de sangre y se puso a cantar y danzar a mi alrededor, mirándome con la afabilidad de una madre que contempla a su hijo. Sin embargo, no dexaban de incomodarme sus extraños gestos, creyendo que insultaba mi desgracia. Parecíame más feroz que el tigre, cuya piel suave encubre un corazón a ella un guerrero anciano y la apartó de mí, diciendo:

«Joven Oderay, déxanos despedazar a este hombre barbudo, para que su sangre refresque nuestras almas, abrasadas por la sed de la venganza. Sabe que estando nuestras mugeres sentadas al pie de un árbol, preparando la carne de una danta para que comiesen unos cazadores, las sorprendieron ciertos hombres de la casta de éste, después que les hubieron regalado, poniendo sus atrevidas manos en los pechos que alimentaban a nuestros hijos. Mira si tendremos la debilidad de no abrasar la boca y manos de este hombre barbudo. Nuestros cazadores hallaron a su vuelta destruidas las cabañas donde descansaban nuestros difuntos guerreros, y sus cadáveres desnudos y devorados por los lobos. Sólo estos hombres son capaces de tan sacrilego insulto, para quitarles las ropas con que yacían envueltos; y nosotros seríamos unos hijos ingratos si no abrasáramos vivo a este malvado, para apaciguar así a las almas irritadas de nuestros padres. Aléjate, joven Oderay, y dexa que nuestras mugeres laven sus bocas y sus pechos con la sangre de este prisionero». ²²⁸

Oderay salva al expedicionario al decir que tuvo un sueño premonitorio en el que el *Gran Espíritu* le decía que debía adoptarlo como su hermano muerto, el hijo del anciano. Esta es la ejemplificación de las creencias religiosas y sobrenaturales (idolatría) que los *otros* tenían, que consistía en la comunicación con las almas de los muertos. Esto le permitió al expedicionario adquirir la consagración de guerrero en la tribu y recibir el nombre de Onteree (nombre americano). El rito de consagración²²⁹ es un ejemplo del tipo de vestimenta y el concepto que se tenía de desnudez, tal como lo consideraban también los ingleses en el siglo XVII²³⁰:

²²⁸ ZAVALA Y ZAMORA, Gaspar. *Oderay, usos, trages, ritos, costumbres y leyes de los habitantes de la América Septentrional*, (Madrid, 1804), En: *Obras narrativas*, ed. Guillermo Carnero, Barcelona: Universidad de Alicante, 1992, pp. 145-147.

²²⁹ Una obra que resume la novela de *Oderay* y que explica el rito de consagración cuando una persona es adoptada dentro de una comunidad india, es la obra de los hermanos Talon titulada *Expedition of the Mississippi River by way of the Gulf of Mexico: An Account of the Interrogation of the two Canadians who are Soldiers in the Company of Feuguerolles and their Responses. Best, February 14, 1698*, citada por Gordon M. Sayre.

²³⁰ "Roger Williams wrote of "a nakednesse" among the Indians "ordinary and constant, which although they have a Beasts skin, or an English mantle on, yet that covers ordinarily but their hinder parts and all the foreparts from top to toe... I say all else is open and naced" SAYRE,

Luego que mudé el pellejo como la serpiente, mi joven madre, deseosa de presentarme a mis hermanos y a sus dulces compañeras, se dispuso a vestirme a estilo de su nación. Tomó Ourahoo unos pedernales de los que los pueblos del Oeste venden a los sioux, y con ellos quitó sucesivamente mis cabellos, mi barba y todo el vello de mi cuerpo, porque los indianos, por no parecerse a las bestias, se los quitan con el mayor cuidado, y llaman por mofa a los europeos hombres barbudos. Yo padecí en aquel acto más que si me hubiesen devorado los mosquitos, pero disimulaba el dolor porque mis nuevos parientes no me creyesen indigno del nombre de guerrero.

Oderay me dexó para ir a prevenir mis adornos y moler tierra azul y encarnada, mientras su padre acababa de afeitarme. Sólo me quedó en la cabeza un mechón de pelo para prender en él algunas plumas blancas, y otra parte la cortó a manera de cepillo para darme el ayre propio de guerrero.

Mi padre Ourahoo era un hurón que se había refugiado entre los nado vessinos, después que invadieron su país los iroqueses; traía, según costumbre de su nación, grabadas en su cuerpo varias figuras de serpientes y de pájaros; y quiso también grabarlas en el mío. Comenzó pues aquella cruel maniobra por frotarme con toda su fuerza; y quando vio abultados mis nervios, diseñó con la mayor suavidad, con espinas de pescados, muchos ángulos y círculos encadenados, pájaros y serpientes que rodeaban mi cuerpo; luego que saltó la sangre, frotó Oderay las heridas con polvos de diferentes colores, los cuales se introducían de modo que jamás llegaban a borrarse. Viendo yo que bosquejaba con tanta facilidad lo que quería, le rogué que me grabase en el pecho el busto de mi bella indiana. Con efecto, apenas se encendió la lámpara, situé de modo a Oderay que la sombra de su cabeza diese sobre mi corazón; y de este modo fue mi padre copiando exactamente sus facciones. Quando mi joven se vio retratada en mi pecho saltó de júbilo, me dio a besar su mano, echó su cabeza sobre mi seno y danzó alrededor de mí como una loca. Yo insté a Ourahoo que hiciese venir a un fuerte guerrero para diseñar del mismo modo su retrato. Mi solicitud le hizo temblar de gozo; pero el guerrero vino, y no sólo fue copiando en la misma forma que Oderay sino que grabó en mis carrillos unos dardos, en mi frente una hacha, en mi labio inferior una lengua de serpiente, unas llamas debaxo de los ojos, flores y patas de animales en la nariz, queriendo simbolizar en estos jeroglíficos la destreza y valentía de un guerrero que hiere siempre en la cabeza, su prudencia y su sagacidad.²³¹

Como podemos ver, en este caso, la desnudez tenía connotaciones positivas en su cultura. Los tatuajes, tal como lo muestra la descripción del narrador, son un ornamento que forma parte de su vestimenta (como parte de su desnudez) y es una marca del primitivismo en el cual se movía toda la ideología del salvaje. La

Gordon M. *Les Sauvages Américains: Representations of Native Americans in French and English Colonial Literature*, Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1997, p. 342.

²³¹ ZAVALA Y ZAMORA, Gaspar. *Oderay...*, *óp. cit.*, pp. 152-154.

descripción de los tatuajes en la literatura prevaleció sobre todo en narraciones sobre Louisiana y Virginia; aunque también lo podemos ver en la obra de Bernal Díaz del Castillo²³² al hablar de Gonzalo Guerrero, un naufrago que se casó en Yucatán (México) con una indígena y se convirtió en el cacique del lugar. Cuando Cortés le pide que se una a la conquista, éste declina la oferta porque dice que su cara está toda tatuada y sus orejas están perforadas (código honorífico en la población). Este es uno de los mejores ejemplos, verídicos, que existen sobre la interpretación que se da del vestido; Gonzalo Guerrero sabía que esto era un escándalo para la época. El vestido adquiere en estos siglos un código de estatus social y cultura, por ello Gonzalo Guerrero no podía presentarse ante los europeos de esa forma porque para ellos significaba que se había convertido en un indio. Ahora bien, la representación gráfica de habitantes de América con tatuajes comienza con Theodor de Bry, con grabados de los dibujos de John White, para la obra *A Briefe and True Report of the New Found Land of Viriginia* de Thomas Hariot en el año 1590.²³³ (Figura 11)



Figura 11. BRY, Johann Theodor de, "Wie der Keyser auss Guaiana Seine Edelleut pflegt zu zurichten/wenn er sie zu Gast helt." [Como el Keyser, excepto Guaiana, su nobleza solía hacer

²³² DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, edición y notas de Ángel Delgado Gómez y de Luis A. Arocena, introducción de Ángel Delgado Gómez, cap. XXVII, Madrid: Homolegens, 2008, pp. 114-118.

²³³ SAYRE, Gordon M. *Les Sauvages Américains...*, *óp. cit.*, pp. 166-167

cuando los alberga.] Octava parte, Fig. II. Grabado en placa de cobre. Franckfort am Mayn: de Bry, 1600.

Por tanto, la desnudez, la prudencia, la sagacidad, la valentía y la destreza deben ser las características de un guerrero. Diderot en su obra *Supplément au voyage de Bougainville* establece la tesis que la desnudez es un elemento significativo en la relación entre humanidad y sus ecosistema, un elemento de unión entre el humano y la naturaleza²³⁴. Lo que nos lleva a determinar el significado de las virtudes y los vicios.

3.3. Lescarbot y el *buen salvaje*: Virtudes y vicios

En el Renacimiento éstas se centraban en las características positivas y negativas del salvaje del Nuevo Mundo circunspectas en la antigüedad clásica y en el canibalismo; lo cual nos deja constancia Jean de Lery en su obra *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* (1578)²³⁵. A diferencia de Brasil las islas caníbales por antonomasia, las islas del Caribe, fueron conocidas en la literatura inglesa y francesa a partir de 1660 por las obras de Rochefort, Du Tertre y Labat, lo cual permitió que los caníbales americanos fueran la población mejor conocida del Nuevo Mundo. Rochefort conocía los vicios de los caníbales, pero sostenía que los europeos tenían sus propios vicios y los comedores de carne humana no eran peores que los habitantes del viejo mundo. Entre 1660 y 1760 hay un incremento importante de la literatura europea sobre esta temática.²³⁶

Es importante mencionar los distintos modelos que se tenían sobre los vicios y virtudes, ya que nos permitirán entender cómo y de dónde viene el proceso de construcción de los salvajes caníbales representados en el teatro dieciochesco en Madrid. Lescarbot definía las virtudes y los vicios de las naciones salvajes con relación a la fuerza, el coraje y la templanza:

²³⁴ *Ibid.*, p. 145

²³⁵ ELLINGSON, Ter. *The myth...*, *óp. cit.*, p. 29

²³⁶ BOUCHER, Philip P. *Cannibal Encounter: Europeans and Island Caribs, 1492-1763*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1992, pp. 108-109.

Virtue, like unto wisdom, disdaineth not to be lodged under a mean roof. The Northerly nations [of Europe] are the last that have been brought to civility; and notwithstanding, before that civility, they have done great actions. Our salvages, although they be naced, are not void of those virtues that are found in men of civility... For first concerning fortitude and courage, they have thereof as much as any nation of the savages... One point maketh this virtue of **force** and **courage** imperfect in them, that is they are too revengeful, and in that they put their sovereign contentment, which inclineth to brutishness. But they are not alone, for all those nations how far soever they may stretch themselves from one pole to the other, are infected with this vice. **The Christian religion only may bring them to reason**, as in some sort she doth with us (I say in some sort) because that we have men very imperfect as well as the savages.

Temperance is another virtue, consisting in the mediocrity in things that concern the pleasure of the body... Our savages have not all the qualities requisite for the perfection of this virtue. For as for meats, we must acknowledge their intemperance, when they have wherewith and they do eat perpetually, yea, so far as to rise in the night to banquet. But seeing that in these our parts many are as vicious as they, I will not be too rigorous a censurer of them. As for the other actions, there is no more to be reprov'd in them than in us— yea, I will say less, in that which concerneth the venereal action, whereto they are little addicted. (1609c: 260-62) (p. 28-29)

[La virtud, como la sabiduría, no desprecia ser alojada bajo un techo malo. Las naciones del norte son las últimas que han sido llevadas a la civilidad; y no obstante, ante esa civilidad han realizado grandes acciones. Nuestros salvajes, aunque hayan nacido, no están desprovistos de esas virtudes que se encuentra en hombres de civilidad. Con relación a la fortaleza y el valor, tienen tanto como cualquier otra nación de salvajes. Un punto hace que esta virtud de fuerza y coraje sea imperfecta en ellos, es decir, son demasiado vengativos, y en eso ponen su alegría soberana, que se inclina a lo brutal. Pero no están solos, ya que todas estas naciones están infectadas con ese vicio. La religión cristiana solo puede llevarlos a la razón, como de alguna manera lo hace con nosotros, porque tenemos hombres muy imperfectos y también salvajes.

La templanza es otra virtud, que consiste en la mediocridad en cosas que conciernen al placer del cuerpo... Nuestros salvajes no tienen todas las cualidades necesarias para la perfección de esta virtud. Por lo que respecta a las carnes, debemos reconocer su intemperancia, cuando tienen con qué comer y comen perpetuamente, sí, hasta el punto de levantarse por la noche a un banquete. Pero viendo que en esto, muchos son tan viciosos como ellos, no será una censura demasiado rigurosa de ellos. En cuanto a otras acciones, no hay más que reprobear en ellas que en nosotros, sí, diré menos, en lo que concierne a la acción venérea, por lo que son poco adictos.]

Como describe Lescarbot la religión cristiana es la única que los llevaría a la razón, aunque sabemos que la idolatría forma parte de la vida y de la idiosincrasia del americano, por lo que tiene una importante presencia tanto de forma iconográfica como literaria. La comedia *Valor que admiran dos mundos se engendra sólo en España* (1768) de autor desconocido, nos da una muestra de la teodicea en la que se movían los signos de los vicios y las virtudes en la ilustración. Los indios se preparan para la coronación de su emperador Guatemotzcín, cantando una alabanza al dios Vitrilipultzi cuando van rumbo al templo:

Templo magnífico de Vitrilipultzi Dios Principal, y de la guerra en la Ciudad de México: en el fondo de este templo se descubrirá sobre un altar la estatua de este Numen, que deberá ser de figura humana, sentado en una silla, fundada sobre un globo azul, de cuyos lados deben salir quatro varas con cabezas de sierpes; en la cabeza tendrá un penacho de plumas varias en figura de pajaró; en el rostro dos fajas azules, una sobre la frente, y otra sobre la nariz; en la mano derecha una culebra ondeada en forma de bastón; y en la izquierda quatro saetas, y una rodela con cinco plumajes puesto en cruz. Salen por un lado el emperador Quatimocin, Cacumacin, y Teutile: y por dentro del templo 2 sacerdotes, y 2 sacerdotizas, que traerán en sus fuentes las insignias de la coronación, que se le pondrán a su tiempo, excepto la corona, que le debe poner el Rey de Tezcucó.²³⁷

Si analizamos la escenografía de esta comedia, podemos ver que la indumentaria de la deidad es un elemento indispensable en la representación del estatus que como divinidad le corresponde. En primer lugar es representado en forma humana, tiene penacho de plumas y el rostro lo tiene pintado. Otro elemento indiscutible del concepto de desnudez, signo de vicio para los europeos y virtud para los americanos al considerarlo un código honorífico en la población. El nombre verdadero de este dios es Huitzilopochtli, el Dios de la Guerra de los aztecas, al que se le asociaba con el dios sediento de sangre. En esta comedia, este Dios, tiene una presencia importante porque se le va a ofrecer un sacrificio:

Reserve con cuidado;
que mañana en sacrificio

²³⁷ BHM, Tea 1-92-17, f. 5v

servirá al Dios de la guerra,
con que dos cosas consigo,
la venganza de mi agravio
una y otra hacer propicio
el favor de nuestros Dioses
con sangre de su enemigo²³⁸

En el año 1680 Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700) escribió *Teatro de virtudes políticas, que constituyen a un príncipe* para recibir en la Nueva España al virrey Tomás Antonio de la Cerda acompañado con un arco triunfal. En este arco se dibuja al dios Huitzilopochtli como símbolo de la genealogía del poder virreinal, debido a que esta deidad se convirtió en un elemento de identificación de la escritura criolla. Jáuregui explica que la metáfora cultural del caníbal, el dios sediento de sangre, lo adquieren algunos letrados a través de este Dios, pero no como un signo de identidad en el Barroco.²³⁹ Esta deidad fue utilizada en esta comedia como un símbolo de la idolatría y signo del pueblo mexicano sediento de sangre humana. Es interesante ver cómo esta comedia desde un principio, a través de la escenografía, deja claro que la trama principal de la obra es el canibalismo, que será el principal recurso sobre el que se construirá el modelo de lo foráneo. Que en este caso forma parte de la falta de hospitalidad del salvaje pero a su vez del triunfo de la religión católica al no producirse el sacrificio gracias a la intercesión de la virgen.

Jáuregui nos explica que el canibalismo, como tal, no está considerado como un pecado porque no se incluye en la tradición católica medieval de los pecados capitales, ni tampoco en el decálogo. Al canibalismo americano en el quinientos se le condenó, más que nada, porque estaba asociado a la idolatría y la brujería; con la visión judeocristiana del pecado original, se aprovechó la imagen de la mujer para atribuirle el origen del pecado y la pérdida del paraíso. Por ello, la

²³⁸ BHM, Tea 1-92-17, f. 50v

²³⁹ JÁUREGUI, Carlos. *Canibalia...*, *óp. cit.*, p. 291. Una forma de canibalismo son los sacrificio humanos, por tanto el elemento caníbal en la representación de obras con temática americana en Madrid se realizará a través del sacrificio humano, entre las que se encuentran: *Comedia Valor que admiran dos mundos se engendran solo en España* (1768), *Atahualpa: Tragedia premiada por villa de Madrid y una de las que se escribieron con motivo de los festejos públicos que executa por el feliz nacimiento de los serenísimos infantes Carlos y Felipe y ajuste definitivo de la Paz* (1784) de Cristóbal María Cortés, *Comedia La conquista del Perú* (1780) de Francisco Flores y la Zarzuela en un acto *Entre salvajes* (1801) de F. A. de F.

representación iconográfica y cultural del pecado fue asociada a imágenes de mujeres y de ahí se trasladó a la significación del caníbal, y se asoció de esa manera la antropofagia con el pecado.²⁴⁰ Un ejemplo claro de esto lo tenemos en la zarzuela *Entre salvajes* (1801) de F. A. de F., en la que la trama principal de la obra es el cumplimiento de la ley de los salvajes que estipula que en esa isla sólo se pueden casar con viudas y si no cumplen dicha ley se les asa y se los comen. La mujer tiene un papel primordial en la obra ya que es la que mueve toda la trama de la idolatría y el canibalismo del pueblo antillano.

Vespucio es un buen ejemplo de la contraparte que expone Lescarbot. El texto de la carta *Mundus Novus* basada en la *Carta de Lisboa*, enviada a Lorenzo de Medici en 1502, se refiere a la desnudez de los indios, la crueldad de las guerras y el canibalismo. A los salvajes los identifica con el mito de la Edad Dorada en una etapa de desarrollo infantil desprovistos de todo signo de virtud y llenos de vicios. En el grabado *Amerikaner* de Johan Froschauer, publicado en la versión alemana del *Mundus novus* (Ausburch, 1505) se nos muestra la escena perfecta de cómo se concebía al americano. Expone varias escenas de canibalismo, de maternidad, siempre presente el fuego denotando los manjares humanos que degustarán (Figura 12). Vespucio hace especial hincapié sobre la lascivia de las mujeres indígenas y del horror del caníbal:

Los pueblos pelean entre sí sin arte y sin orden [...] unos a otros los vencedores se comen a los vencidos y de la carne, la humana es entre ellos alimento común. Esta es cosa verdaderamente cierta; pues se ha visto al padre comerse a los hijos y a la mujer: y yo he conocido a un hombre, con el cual he hablado, del que se decía había comido más de 300 cuerpos humanos.²⁴¹

La idea de Lescarbot del noble salvaje estaba vinculada al ideal del surgimiento de una nueva comunidad noble en las colonias canadienses, inspirada en la época clásica griega; aunque hay autores como Atkinson y Chinard que

²⁴⁰ JÁUREGUI, Carlos. *Canibalia...*, *óp. cit.*, p. 78

²⁴¹ VESPUCIO, Américo. *Cartas*, Madrid: Anjana Ediciones, 1983, p. 48 (*Mundus Novus*, ¿1503? Dirigida a Lorenzo di Pier Franceso de Medicis. Tercer Viaje)

argumentan que Lescarbot ayudó a la construcción de la imagen del *buen salvaje*.²⁴²



Figura 12. *Amerikaner* de Johan Froschauer, en el “Mundus Novus” de Americo Vespucio (Ausburgh, 1505)

Ellingson sostiene que en la tradición francesa nunca fue significativa la construcción del *buen salvaje* o *noble salvaje* de Lescarbot, aunque sí llamó la atención de Dryden y de algunos otros escritores posteriores. Es importante mencionar que después de la evocación de Dryden del noble salvaje en su poesía, éste término desapareció y no se volvió a reutilizar hasta dos siglos después.²⁴³ Rousseau al igual que sus compañeros ilustrados, Montaigne y Lery, utilizó al salvaje como una fuente de información e ideas para criticar aspectos de la civilización, de sus costumbres y formas. A pesar que nunca utilizó el término *noble salvaje*, sí ayudó con su pensamiento a la promoción del mito.²⁴⁴ En realidad la idea de Rousseau era una reforma de las formas de vida del europeo, siendo la civilización o mejor dicho la desaparición de la vida salvaje una forma de vida.

²⁴² ELLINGSON, Ter. *The myth...*, óp. cit., p. 33

²⁴³ *Ibíd.*, p. 34

²⁴⁴ *Ibíd.*, p. 81

Para Rosseau el salvaje se encuentra en su estado de naturaleza más puro, en el primitivismo, en donde el hombre se encuentra en su forma más salvaje (como una bestia). Uno de sus discípulos que seguirá con su pensamiento será Chateaubriand, hasta el momento en que hace su viaje a América en 1791, del cual surge la obra *Mémoires d'outre-tombe*, publicada en 1827 y que dará como resultado *Les Natchez*, en 1826. Esta es una obra importante porque muestra lo que todas las obras sobre salvajes representan: el encuentro entre salvajes y civilizados, pero en esta ocasión deja de lado la idea del *buen salvaje*, en la que éste se encuentra en su estado más puro de naturaleza y que es superior al francés. Chateaubriand, renunció al exotismo primitivista, y considera que los salvajes no están dentro de una sociedad homogénea, que tienen sus distintas sociedades características diferentes y que al igual que todos los hombres, poseen vicios y virtudes.²⁴⁵

La existencia de una dualidad pulsacional llamada ambivalencia²⁴⁶, es el término que nos permite explicar perfectamente la construcción del americano como salvaje bestial e idílico. Porque permite explicar cómo dos aspectos, bueno y malo, pueden coexistir. El salvaje coexiste con sus dos formas de construcción: la que sugiere el paraíso perdido y la que abre las puertas del infierno. El primero es aquel que no tiene los vicios de la civilización, mientras que el otro es el elemento perfecto para la justificación de la conquista; lo cual también se vio reflejado en una base jurídica por parte de los españoles. Las leyes de Burgos(1512,1513) y el *Requerimiento* (1513) redactado bajo la dirección de Juan López de Palacios Rubios (1459-1525), muestran los dos modelos coloniales, el *paternalista* y *bélico* según los cuales existían indios buenos y malos. Así, el canibalismo se convierte, según Jáuregui, en “el argumento principal de la apología histórica, jurídica y filosófica de la Conquista.”²⁴⁷

²⁴⁵ TODOROV, Tzvetan. *Nosotros y los otros...*, *óp. cit.*, p. 328.

²⁴⁶ Este término fue introducido por Freud en *La dinámica de la transferencia* (1912) y posteriormente en *Los instintos y sus destinos* (1915), aunque anteriormente este había sido prestado de Bleuler.

²⁴⁷ JÁUREGUI, Carlos, *Canibalia...*, *óp. cit.*, pp. 114-115.

4. Presencia del salvaje americano en el teatro del Madrid dieciochesco

La presencia fantástica de hombres salvajes en el imaginario europeo desde la Edad Media, hasta entrado el siglo XVIII, es fascinante. Se encuentra presente en la iconografía, la literatura y la música²⁴⁸. Hemos tomado como muestra de este repertorio cuatro obras de teatro breve, en las que se presenta el salvaje como personaje principal, que nos permitirán hacer una clasificación de rasgos característicos del salvaje literario; es decir, abordaremos su aspecto exterior, vestido, naturaleza humana, acciones y comportamientos, lo cual es una operación descriptiva que nos permitirá establecer las conexiones de la tradición mítico-folclórica y las artes figurativas. Las secuencias narrativas en la se encuentran los salvajes, generalmente no llegan a configurarse como temas, sino como motivos; tenemos el caso del salvaje que lucha con el caballero y salva a la doncella. No se presentará como un personaje dinámico porque no tiene tiempo para evolucionar en la pequeña obra, si no más bien como un vehículo de valores simbólicos.

4.1. *El gracioso salvaje*, sainete

En este sainete sin autor de la segunda mitad del siglo XVIII²⁴⁹ se representa a un salvaje americano. Los salvajes son descritos de este modo:

son unos indios salvajes
que en los bosques de América
se crían, muy naturales,
y de una suma inocencia
en toda clase de asuntos;
y por esta causa misma
—y mi diversión—, a nadie
dejo en instruirle en meta
en todas nuestras costumbres,
ya sean malas o buenas.²⁵⁰

Esto es importante porque se representa al salvaje en su estado primitivo como aquel que vive en un bosque y se encuentra, según la descripción que hace

²⁴⁸ Se remite a la obra, HUSBAND, Timothy. *The wild man. Medieval Myth and Symbolism*.

²⁴⁹ BHM. Tea 155-3

²⁵⁰ Véase Anexo II. Edición de apuntes teatrales. II. 6. Sainete *El gracioso salvaje*, vv. 104-113.

Acosta, sin una organización estatal. La descripción del sainete nos permite ver la percepción que aún a finales del siglo XVIII se tenía del indio americano. Es importante puntualizar que este no es representado ataviado con pieles y en una cueva, como generalmente se representa a los salvajes, lo cual se debe a que el personaje no se halla en suelo americano sino en la Península. El hecho de ser americano y salvaje no implica que deba ser representado en América; esta no es una característica fundamental de la literatura sobre temática de salvaje, ya que Lope de Vega representaba a sus salvajes en suelo europeo. No obstante, cabe aclarar que en el caso del teatro breve español del setecientos sí era así, debido a que el tipo de espacio geográfico en el cual se representaba a los personajes era lo que les otorgaba sus características y las connotaciones positivas y negativas.

Este es un sainete que versa principalmente sobre indios y sus cargamentos; por dicha razón don Pancracio, uno de los personajes peninsulares, hace una analogía al inicio de la obra entre los gallegos o asturianos con los americanos. A este tipo de personajes, gallegos y asturianos, en algunos momentos se les podía considerar *salvajes* (si bien metafóricamente) al igual que a los americanos, por la migración que existía de Galicia y Asturias a América.

DON PANCRACIO	Amigo, eso aquí no es cosa nueva — si es gallego, o asturiano —, que los más de tales tierras son muy salvajes ²⁵¹ .
---------------	---

Ahora bien, el tipo de cargamento que traía era lo habitual a excepción de *un criado salvaje*:

DON LUCAS	un navío de oro y plata, todo en duros y pesetas, y un criado salvaje. ²⁵²
-----------	---

²⁵¹ Véase Anexo II. Edición de apuntes teatrales. II. 6. Sainete *El gracioso salvaje*, vv. 98-102.

²⁵² *Ibíd.*, vv. 96-98.

El hecho de llevar como parte de su equipaje un *criado salvaje* nos puede parecer en el siglo XXI algo sorprendente, pero era algo usual en la época. Un ejemplo es el conocido caso de los diez indios que Colón lleva a España como regalo a la reina y de los que sólo sobreviven a la travesía seis²⁵³, o los esclavos caníbales que Colón llevó en su segundo viaje a falta de oro para pagar a los proveedores y convencer a los reyes de la empresa trasatlántica²⁵⁴.

Analizaremos cómo se representa en este caso al salvaje: se le describe como *indio salvaje*, en su estado primitivo, como ya lo habíamos mencionado; pero si seguimos con la descripción del personaje, leemos:

Sale Festín riendo, y admirándose, graciosamente vestido en esta forma: chupa, casaca y calzón, a lo húsar; color tostado fingido con tabaco; collar de lata y pendientes de perlotas; pelo corto a lo negro; gorra con plumas, y brazos y piernas como carnes; sable terciado y una trompa cortica, pendiente de un cordón a la espalda.²⁵⁵

Antonucci realiza una clasificación del salvaje como figura alegórica en el drama del Siglo de Oro, y uno de ellos es el salvaje agresivo de la tradición caballeresca. Este tipo obedece a un salvaje raptor de doncellas que combate con un caballero. Este tipo de salvaje fue muy común en las artes decorativas durante el siglo XVI en Francia e Inglaterra. Antonucci considera que este tipo de escenas son un intento alegórico de representar la sexualidad libre y agresiva del salvaje, oponiéndose a la del caballero civilizado y cortés.²⁵⁶ Un claro ejemplo de este tipo de alegorías lo podemos ver en *The Ivory casket with scenes from courtly romances*, (Figura 13) en donde se puede advertir a un hombre salvaje con pelos largos sosteniendo a la mujer con sus garras, mientras que por delante de él emerge un caballero con armadura que le clava su lanza en la boca

²⁵³ MIRA CABALLOS, Esteban. "Indios americanos en el Reino de Castilla. 1492-1550". En: *Temas americanistas*, No. 14, 1998, p. 2.

²⁵⁴ JÁUREGUI, *Canibalia...*, *óp. cit.*, p. 89

²⁵⁵ Véase Anexo II. Edición de apuntes teatrales. II. 6. Sainete *El gracioso salvaje*, a partir de v. 124.

²⁵⁶ ANTONUCCI, Fausta. *óp. cit.*, p. 38

y se la atraviesa. Mientras tanto al otro lado del panel está representado Galahad recibiendo las llaves del Castillo de las Vírgenes.²⁵⁷



Figura 13. Cofre de marfil con escenas de amor cortés. Enyas rescatando a una mujer de un hombre salvaje. Siglo XIV. The Metropolitan Museum of Art.

Este tipo de representación nos permite entender el argumento del sainete, ya que Festín (el salvaje) se quiere llevar a Violeta contra su voluntad porque siente amarla, y Don Pancraccio (el caballero) como un buen caballero de hermosa armadura sale en su auxilio. El atuendo del salvaje vestido *a la húsar*, es decir “según el estilo del traje de los soldados húngaros de caballería ligera”²⁵⁸ implica una caracterización jocosa, incluso ridícula, que tiene la intención de hacerlo pasar por un caballero civilizado, aunque no sea así. No es difícil advertir el desarrollo que la imagen del salvaje tiene a lo largo del tiempo y que ésta llega al teatro breve del setecientos con una serie de matices de raigambre medieval.

Volviendo a la descripción, se describe a este salvaje americano como un personaje negro, ya que tiene *color tostado* y *pelo corto a lo negro*. Esta será una característica física que veremos se desarrollará a lo largo del teatro del siglo

²⁵⁷ Esta escena fue identificada por Roger Sherman Loomis. HUSBAND, Timothy. *The wild man...*, *óp. cit.*, p. 69.

²⁵⁸ RÍPODAS ARDANAZ, Daisy. *El indiano en el teatro menor español del setecientos*, transcripción de textos Inmaculada Lapuista, Madrid: Atlas, 1986, p. 130

XVIII, ya se trate de teatro breve o no. La razón se debe buscar en los distintos escritos que circularon a lo largo de los siglos y que tuvieron una repercusión en la percepción que se tuvo del americano. En efecto, el caníbal americano pronto se convirtió en negro africano. En el año 1544 Jean -Alfonse de Saintonge en su obra *Cosmographie* aplica la misma terminología para referirse a los negros africanos:

This cape of Frenandupau [Fernando-Po, in the Gulf of Guinea] is a great island all peopled with races which are cannibals" "These Ambos [people of the Congo] eat them [the 'Magnicongres'] when they can catch them, for they are cannibals.²⁵⁹

[Esta capa de Fernando-Po es una gran isla toda poblada con razas que son caníbales. Los Ambos (personas del Congo) se los comen (Los Magnicongres) cuando los capturan, para ellos son caníbales]

El cronista López de Gomara describe los usos y costumbres de los indios yucatecos en el capítulo de "Costumbres de Yucatán" de la obra *Historia General de las Indias*, donde dice: "Tíñense de colorado o negro la cara, brazos y cuerpo, si van sin armas o sin vestidos; y pónense grandes plumajes, que parecen bien."²⁶⁰ . Este tipo de descripción también lo podemos ver en Lope de Vega en *El Nuevo Mundo descubierto por Colón* (1598-1603), el cual en el tercer acto deja ver a "seis indios bozales medio desnudos, pintados"²⁶¹. La obra de Lope es importante porque está considerada como la primera comedia que se escribió sobre temática americana y en la que el indio hace su aparición como personaje central de la obra y no en alusión.²⁶² Por tanto, Lope es el primero que hace una interpretación del personaje a través de su obra de modo análogo al que se verá reflejado en los debates, los escritos y las crónicas que circularon a lo largo del siglo XVI y que permanecieron hasta el siglo XVIII. Como es el caso de la escenificación del indio americano como negro y en estado de desnudez ataviado con armas y plumas.

²⁵⁹ LESTRINGANT, Frank. *Cannibals...*, óp. cit., p. 34

²⁶⁰ LÓPEZ DE GOMARA, Francisco. *Historia General de las Indias*, Barcelona: Linkgua, 2010, p. 99

²⁶¹ VEGA, Lope de. *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, Madrid: Imp. de los Sucesores de Hernando, 1919, p. 81

²⁶² CASTILLO, Moisés R. *Indios en escena: la representación del amerindio en el teatro del Siglo de Oro*, Purdue University Press, 2009, p. 49

En la iconografía del hombre salvaje²⁶³ es importante puntualizar el tipo de armas con las que es representado. Este tipo de personaje en la Edad Media generalmente era representado con mazo, muestra de ello lo tenemos en las artes plásticas (Figura 14). Este tipo de arma, el mazo, junto con otras como las ramas de árboles fueron elementos que se utilizaron a lo largo del tiempo también en la literatura del salvaje; para un mejor ejemplo disponemos de la comedia *El Nuevo Mundo descubierto por Colón* en donde se representa a este personaje con esta arma. Años después en 1625 se le representó con arcos y flechas en la obra *El Brasil restituído*²⁶⁴, lo cual no quiere decir que a partir de este momento al indio americano sólo se le representase con arco y flechas.



Figura 14. Alexander en combate con hombres salvajes y bestias, detalle, N° 5. Iluminación de manuscrito de la obra *Le livre el la uraye histoire du bon roy Alixandre*. Francia, principios del siglo XV. Londres, The British Library, Royal Ms. 20 B.xx, f. 51²⁶⁵

En la literatura española las obras que representan al salvaje con otro tipo de armas son *El príncipe de los montes* de Pérez de Montalbán (1602-1638) y *Amor es naturaleza* de Vélez de Guevara (1579-1644), en el primer caso con un *cuchillo damasquino* y en el segundo con *cavebolas de piedra*. En el caso del sainete *El*

²⁶³ Ampliamente estudiado por Oleh Mazur.

²⁶⁴ MAZUR, Oleh. *The wild man...*, óp. cit., p. 141

²⁶⁵ HUSBAND, Timothy, *The wild man...*, óp. cit., p. 23

gracioso salvaje a éste se le representa con un *sable terciado*. Es curioso ver este tipo de representación en la iconografía, ya que esta arma no era usual en la literatura para la personificación del salvaje pero sí en las ilustraciones del siglo XV-XVI, como podemos ver en la iluminación de *Alexander in combat with wild men and beasts* (Figura 14.) debido a que este tipo de arma era propia de un caballero.

La civilización es todo aquello que se opone a la naturaleza; ahora bien, el *hombre salvaje* es un oxímoron que procede de dos términos, “humanidad y salvajismo”, dos formas contradictorias que nos permiten oscilar entre la tranquilidad y el horror; esto nos lleva a desglosar el tipo de habitantes que se encuentran en el Nuevo Mundo, en el mundo primitivo antes de la conquista: los buenos y malos salvajes, que son los indios “buenos” y los caníbales, conceptos que son el resultado de una “alteridad del sujeto eurocéntrico”,²⁶⁶ tal como lo define Jáuregui. Por tanto, en este sainete se presenta perfectamente la dicotomía del salvaje y el civilizado. El salvaje es el indio y el civilizado el europeo. El personaje de Don Lucas define a los salvajes así: “se crían, muy naturales,/y de una suma inocencia/en toda clase de asuntos”²⁶⁷. Nos estamos refiriendo a los indios como *objetos naturales* a partir de los cuales se define desde el punto de vista europeo lo civilizado y lo considerado como humano²⁶⁸. Como ya habíamos visto anteriormente Rosseau, Montaigne y Levy utilizan este término –salvaje– para criticar determinados aspectos de la civilización en sus costumbres y formas. Por ello sigue diciendo Don Lucas: “a nadie/dejo en instruirle se meta/en todas nuestras costumbres,/ya sean malas o buenas”²⁶⁹. Posteriormente este mismo personaje, Don Lucas, define la civilización explicándole a Festín que está “entre naciones discretas y civilizadas”. Festín se sorprende de la palabra *civilizadas*, y seguidamente su amo le explica su significado: “Gente que vive debajo/de leyes, y a ellas

²⁶⁶ JÁUREGUI, Carlos. *Canibalia...*, *óp. cit.*, p. 93

²⁶⁷ Véase Anexo II. Edición de apuntes teatrales. II. 6. Sainete *El gracioso salvaje*, vv. 106-108.

²⁶⁸ JÁUREGUI, Carlos. *Canibalia...*, *óp. cit.*, p. 93

²⁶⁹ Véase Anexo II. Edición de apuntes teatrales. II. 6. Sainete *El gracioso salvaje*, vv. 110-113.

sujetas.”²⁷⁰ y “un orden que está fundado/en la razón justa y buena,/para poder contenernos/rectamente en todas nuestras/obligaciones, y hacer/los hombres que las observan/buenos y sabios”²⁷¹. Como se ve, concepción muy cercana a las ideas ilustradas que señalaban al orden, la moderación y la moralidad; apuntando a la racionalidad que pretendía controlar y reducir a leyes determinadas conductas instintivas.²⁷²

Volviendo a la descripción que se realiza en el sainete del salvaje, los otros elementos a considerar son los objetos ornamentales que describen; nos referimos al collar de lata y pendientes de perlotas:

Sale Festín riendo, y admirándose, graciosamente vestido en esta forma: chupa, casaca y calzón, a lo húsar; color tostado fingido con tabaco; **collar de lata y pendientes de perlotas** [...] ²⁷³

Este tipo de materiales eran muy comunes, ya que fueron conocidos desde el primer viaje a Colón:

Domingo 4 de noviembre

Luego en amaneciendo entró el Almirante en la barca, y salió a tierra a cazar de las aves que el día antes había visto. Después de vuelto, vino a él Martín Alonso Pinzón con dos pedazos de canela, y dijo que un portugués que tenía en su navío había visto a un indio que traía dos manojos de ella muy grandes, pero que no se la osó rescatar por la pena que el Almirante tenía puesta que nadie rescataste. Decía mas: que aquel indio traía unas cosas bermejas como nueces. El contramaestre de la Pinta dijo que había hallado árboles de canela. Fue el Almirante luego allá y halló que no eran. Mostró el Almirante a unos indios de allí canela y pimienta — parece que de la que llevaba de Vastilla para muestra — y conociéronla diz que y dijeron por señas que cerca de allí había mucho de aquello al camino del Sueste. Mostróles **oro y perlas**, y respondieron ciertos viejos que en un lugar que llamaron Bohío había infinito y que lo traían al cuello y a las orejas y a los brazos y a las

²⁷⁰ *Ibíd.*, vv. 164-165.

²⁷¹ *Ibíd.*, vv. 170-176.

²⁷² ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. “La civilización como modelo de vida en el Madrid del siglo XVIII”. En: *Revista de dialectología y tradiciones populares*, Tomo 56, Cuaderno 1, 2001 (Ejemplar dedicado a: Temas de etnohistoria madrileña), p. 156

²⁷³ Véase Anexo II. Edición de apuntes teatrales. II. 6. Sainete *El gracioso salvaje*, a partir del v. 123.

piernas y también perlas. Entendió más: que decían que había naos grandes y mercaderías, y todo esto era al Sueste.²⁷⁴

Seguramente el *collar de lata* lo pusieron como una imitación de oro. Las perlas y el oro fueron ornamentos muy utilizados en la representación del americano, ya que el oro era el metal americano por antonomasia y la perla una de las joyas más representativas y codiciadas de América. Tanto es así que una de las imágenes más diseminadas sobre la representación de América durante el siglo XVII, en la obra titulada *Novissima et Accuratissima Totius Americae Descriptio* (ca. 1658) de Nicolaes Visscher (mapa) y Berchem (cartografía), América es engalanada con perlas alrededor del cuello (demostración de la riqueza de la región) y lingotes de oro o plata apilados al lado de sus pies, indicando la riqueza del continente²⁷⁵. (Figura 15)



Figura 15. Detalle de *Novissima et Accuratissima Totius Americae Descriptio* (ca. 1658) de Nicolaes Visscher (mapa) y Berchem (cartografía).

Otro elemento importante a considerar en términos de civilización es el tipo de baile que representan en el sainete. El teatro se engalana con un “Salón largo, con arañas y cornucopias encendidas; estrado de madamas y petimetres, cuchicheando ellas y ellos; Margarita bailando lo que acomode con el Cadete;

²⁷⁴ COLÓN, Cristóbal. *Diario...*, óp. cit., p. 124.

²⁷⁵ SCHMIDT, Benjamin. *Inventing exoticism: Geography, Globalism, and Europe's Early Modern World*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2015, p. 233-236.

Pancraccio en pie de bastonero; y habrá dos luces sobre una mesa”²⁷⁶ e inicia el *sarao*. El *sarao* es una danza de corte cortesana, utilizada en las celebraciones reales, según nos deja constancia Cotarelo y Mori:

En el palacio real
también un *sarao* celebran
y para darle principio
cantaron aquesta letra²⁷⁷

Era utilizada en lugar de los bailes al final de algunos entremeses. Se desarrolló a lo largo del siglo XVII y tuvo tal éxito que se extendió en el siglo XVIII a las celebraciones de la aristocracia española. Se podía desarrollar en palacios, casas y lugares de encuentro social. Este tipo de danza era indispensable para demostrar que se estaba al tanto de la última moda. Es importante anotar que tuvo un éxito importante también en México durante los siglos XVIII y XIX. Se bailaba en forma con movimientos circulares y los últimos pasos requerían una cierta maestría, era refinada y sofisticada. Manuel Antonio Ortega en el año de 1791 publicó los 12 preceptos para bailarla. En la obra *Todo lo vence el amor*²⁷⁸, Zamora realizó un *Baile y sarao* en el cual especificó que era un *minuet* francés.²⁷⁹ En este sainete, al ser representado un *sarao* en un ambiente de petimetres, se da por sentado que se representó al estilo francés, siendo este un ejemplo del mundo civilizado en el que se encontraba el salvaje americano.²⁸⁰

²⁷⁶ *El gracioso salvaje americano*, v. 419

²⁷⁷ COTARELO Y MORI, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, estudio preliminar e índices José Luis Suárez García y Abraham Madroñal, España: Universidad de Granada, T. I, 2000, p. CCLX. (En el *Baile de Don Jaime*, impreso en la *Parte VII de Lope de Vega* (1617))

²⁷⁸ Obra compuesta en honor del nacimiento de Luis I, hijo de Felipe V y María Luisa Gabriela de Saboya.

²⁷⁹ MURCIA, Santiago de. *Santiago de Murcia's Códice Saldivar no. 4. A treasury of guitar music from Baroque Mexico: Commentary*, editado por Craig H. Russell, Vol. 1, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1995, pp. 96-98.

²⁸⁰ *Música y coreografía*: Si, como un personaje explicita, no se dispone de «instrumentos ordinarios de mojiganga», y lo codificado («ya enfada lo muy usado») es terminar este género en baile, *sarao* o mojiganga, el autor intenta ser original, aprovechándose de que es una producción palaciega, y así escenifica lujosamente un «juego de cañas», que será eliminado en la edición de *Floresta de entremeses*. TORDERA, Antonio. «Historia y mojiganga del teatro». En: *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*, coordinadas por Joaquín Álvarez Barrientos y Antonio Cea Gutiérrez, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987, p. 264.

4.2. *Introducción para una dancería de indios, baile*

La *Introducción para una dancería de indios*, es un baile fechado en 1720 sin autor conocido²⁸¹. Es una pieza que de acuerdo a su argumento se representó en tiempo de Pascua:

RICO	O, como es tiempo de Pascua, se me ha subido a los sesos el hipocrás, o a mi juicio se metió a titiritero, o mis compañeros tienen unos lobos como perros, o estoy dado a los demonios, o yo no sé lo que es esto ²⁸²
------	---

Cuenta con cuatro personajes: Francisco Rico, Damián de Castro, La Muchacha y Música. Francisco Rico representa al peninsular, Damián de Castro a un criollo y la Muchacha es una india.

El lugar donde se lleva a cabo la escena es una isla. Esto es importante debido a que los principales lugares donde se encontraban los caníbales americanos eran islas. Estas podían ser las Antillas o Brasil —hay que recordar que a Brasil se le consideraba isla en esta época, como se puede ver en el Rotz Atlas (Figura 16)—. En el caso de este baile nos indican que han llegado a la isla de los cafres. Esto se debe principalmente a la consideración que se tenía de los americanos como “hombre bárbaro y cruel”²⁸³. Si analizamos los personajes que tiene la obra podemos observar que el personaje americano es una india. Ahora bien, al considerarla bárbara y no salvaje indica que tiene unas connotaciones singulares este personaje. A partir de la descripción que realiza Acosta de los bárbaros, los españoles que están navegando y llegando a tierra tienen conocimiento del tipo de seres a los que se van a encontrar: no son nómadas, sino que tienen un asentamiento fijo, con una administración política, con sus

²⁸¹ BNE. MSS/14514/55

²⁸² Véase Anexo II. Edición de apuntes teatrales. II. 2. Baile *Introducción para una dancería de indios*, vv. 7-14.

²⁸³ cafre: “Llaman así a los naturales de la costa del África hacia el cabo de Buena Esperanza, y a semejanza se llama cafre al hombre bárbaro y cruel”. *Diccionario de autoridades*, tomo II, 1729

jerarquías militares y un culto religioso²⁸⁴, aunque son “cruels”. Como hemos visto anteriormente, existen dos tipos de caníbales en la literatura de la época, aquel que describe Thevet como trofeo de venganza de guerra o bien como la amazona “deseante y devoradora”.²⁸⁵ En este caso al ser el personaje americano una mujer y considerársela “cruel” se podría decir que era una amazona americana, la cual encaja también en el tipo de caníbal de Lery, considerado como aquel que come por el único deseo de ingerir carne humana, como lo expresa uno de los coros: “En la isla de los cafres, / aquí a los hombres comiendo / como si fuesen perdices, / por holgura y pasatiempo”.²⁸⁶ Este mismo tópico de caníbal, como indios bárbaros y cruels, lo encontramos en la comedia *El naufragio feliz* de Zavala y Zamora:

CLEODÓN

Sabed,
que a la espalda de aquel risco
viven unos Indios bravos,
hechos, según los indicios,
a ejercitar su crueldad,
en los tristes, que impelidos
de una tormenta, naufragan
en estas costas [...]²⁸⁷

Eran unos indios que devoraban a los extranjeros como *modus vivendi*, y vivían en riscos, cavernas y peñascos. Este ejemplo de hombre primitivo es descrito por Fernández de Oviedo en *Historia general y natural de las indias*: “[...] de estos indios [...] se ausentan e van al monte; porque su principal intento (e lo que ellos siempre habían hecho antes de que los cristianos acá pasasen) era comer, e

²⁸⁴ ACOSTA, *De procuranda* (1588)..., *óp. cit.*, p. 46.

²⁸⁵ En *Oderay, novela americana*, cuando los iroqueses se encontraban en el monte con sus prisioneros, toda una tropa de mujeres y hombres se abalanzaron sobre los prisioneros como lobos hambrientos. Como si estuvieran en un combate llamando a su enemigo: “Repitieron la canción de muerte insultando a sus verdugos, hasta que irritados nos llenaron de heridas, golpeándonos con ramas de árboles; los niños nos lastimaban las piernas con abrojos, los decrepitos nos despedazaban las carnes con pedernales agudos, y las mugeres nos mordían los labios. Pero los iroqueses, inmóviles, escupían el rostro a los que se complacían en abrasarles los dedos en sus pipas.” ZAVALA Y ZAMORA, Gaspar. *Oderay...*, *óp. cit.*, p. 143. Aquí nos describen a esa mujer lasciva y hambrienta, que muerde y degusta el sabor de los labios de sus prisioneros de guerra antes de ser devorados.

²⁸⁶ Véase Anexo II. Edición de apuntes teatrales. II. 2. Baile *Introducción para una dancería de indios*, vv. 102-105.

²⁸⁷ ZAVALA Y ZAMORA, Gaspar. *Comedia Nueva El Naufragio Feliz*, Barcelona: Por Juan Francisco Piferrer, Impresor de S. R. M., 1779?-1846], p. 7

beber, e folgar e lujuriar, e idolatrar, e ejercer otras muchas suciedades bestiales [...]”²⁸⁸. Este tipo de salvaje primitivo que devora a los extraños, carente de cualquier atributo de humanidad, que se adentraban en sus tierras lo podemos encontrar también en *El premio de la hermosura* de Lope de Vega.

Otro elemento a considerar es la situación geográfica de la obra, se dice que están en África cuando en realidad están en América. En esta época existe una línea muy delgada entre África y América, ya que la población tanto de un continente como de otro era vista como extraña y con connotaciones de inferioridad frente al peninsular. Como veremos en los siguientes capítulos, los americanos, africanos y los grupos minoritarios de la península serán representados en escena de forma similar, ya sea como bárbaros, salvajes, caníbales, y en contextos eróticos y lascivos. Por ejemplo el melólogo *El negro y la blanca* de Vicente Rodríguez de Arellano, obra representada en el año 1802, versa sobre canibalismo y se desarrolla en Benin, África. Como lo hemos dicho anteriormente en la literatura no existía una diferenciación entre África, las Indias Orientales u Occidentales, al desarrollarse fuera de Europa y considerarlos como *otros* a sus pobladores, los hacía merecedores a ser representados en muchas ocasiones como negros y como salvajes.

El elemento del color de la piel forma parte de un sistema de valores que tendrán un desarrollo significativo en la Edad Moderna. Roxann Wheeler sostiene que el componente del color como un elemento de identidad racial en la sociedad británica fue un factor significativo a partir del último cuarto del siglo XVIII, debido a que los verdaderos signos de diferenciación eran a través de la complexión, es decir tamaño de nariz, boca, etc. (Figura 17). Una de las principales diferencias que se establecían entre la población europea y los *otros* eran a través del vestido y la religión; y la forma de conocer y establecer las diferencias era a través de los libros de viaje, la geografía y la Biblia. Por tanto, los conceptos principales en los que estaban circunscritas para los europeos, en

²⁸⁸ FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y VALDÉS, Gonzalo. *Historia general y natural de las indias: islas y tierra firme del mar océano*, Madrid: Imprenta de la Real Academia de Historia, 1851, p. 105

el siglo XVIII, las categorías de diferencias frente al no europeo, eran la religión (cristianismo) y la política (lenguaje y gobierno); después se centraron en la apariencia física.²⁸⁹ La vestimenta²⁹⁰ era otra categoría que los europeos vieron como crucial para determinar la religión, la clase social o la nación a la que se pertenecía; era un sello de identidad personal durante el setecientos. (Figura 18). Ahora bien, la teoría del clima²⁹¹ pasó a ser el eje del razonamiento secular para los colores de la piel, los comportamientos y las capacidades de la población durante esta centuria y por tanto fue la principal rúbrica para establecer las diferencias entre europeos y no europeos.²⁹² No hay que olvidar que el XVIII fue el siglo de la historia natural, en el que encontramos los trabajos de Linnaeus²⁹³, Buffon²⁹⁴, Blumenbach²⁹⁵ que son los primeros que establecerán los principios y categorías de la naturaleza; lo que contribuirá a la comprensión de la ideología de las variedades humanas. En 1795, Blumenbach se queja del uso arbitrario que se hace de los nombres de los colores, lo cual dificultaba el estudio de la historia natural. Uno de los grupos que mayor problema tuvo en cómo se percibía su color eran los americanos; ya que estos eran descritos como de color cobre, leonado (tawny), blancos y negros. La causa principal radicaba en la insistencia de identificar a los europeos como blancos, en lugar de cristianos, y a los africanos como negros²⁹⁶.

²⁸⁹ WHEELER, Roxann. *The complexion of Race: Categories of Difference in Eighteenth-Century British Culture*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010, p. 14

²⁹⁰ Por esta razón al americano se le representaba desnudo, como signo de incivilizado y salvaje.

²⁹¹ "These natural differences, they believed, arose from Geographic variation, climatic conditions, and a people's related cultural habits; the most influential factors were exposure to the sun, the absence of winds, elevation of land above sea level, proximity to large bodies of water, fertility of the soil, and diet of the inhabitants. In this model, human characteristics, they believed, were formed over time by external forces working on the body. These insights were adapted from the most reputable ancient authorities, including Hippocrates, Plato, and Galen, who had written extensively about how weather, Waters, and places conditioned human bodies and understanding" WHEELER, Roxann, *The complexion of Race...*, *óp. cit.*, p. 22

²⁹² *Ibíd.*, p. 21

²⁹³ *General System of Nature* (1735)

²⁹⁴ *Natural History* (1749-88)

²⁹⁵ *On the Natural Variety of Mankind* (1795); *Contributions to Natural History* (1806); *A Manuel of the Elements of Natural History* (1820)

²⁹⁶ WHEELER, Roxann. *The complexion of Race...*, *óp. cit.*, p. 31.



Figura 16. Jean ROTZ, mapa de las costas brasileñas del *Booke of Idrography* (Rotz Atlas), f. 1r., 1542. British Library. Royal MS 20 E IX.



Figura 17. *The Complexion of Man*. Johann Caspar Lavater, *Essay on Physiognomy* (Londres, 1789-98)²⁹⁷

Este sistema de significados frente al negro se vio reflejado en la pintura, así como en la literatura. George Peele hace uso del negro en escena con la obra *Battle of Alcazar*, representando a un Moro, pero la primera obra que escenifica a

²⁹⁷ *Ibíd.*, p. 10

un africano negro como héroe es *Oroonoko* (1688) de Thomas Southerne. En la literatura el negro fue un símbolo del diablo²⁹⁸, y para identificar a africanos. En el siglo XVII en la literatura inglesa el término que permitía identificar a un negro era *Negro, African* y *Moor*. Moro se denominaba a todo aquel que no fuera cristiano, judío o europeo; esto quiere decir que podían ser asiáticos, americanos, etc.²⁹⁹ Cabe aclarar que en la literatura española y portuguesa esto no sucedía, los moros eran aquellos que eran relacionados con los ritualismos musulmanes, crímenes sociales y políticos u oficios serviles y despreciables. El primer caso se refiere a que no comían carne de cerdo ni bebían vino; el segundo a la criminalidad vandálica y sanguinaria con las que se les representaba. Parece ser que la obra que ayudó a esta idea o imagen del morisco fue *Historia de la Rebelión y Castigo de los Moriscos del Reino de Granada* (1600) de Luis del Mármol Carvajal; y el último caso eran sus oficios entre los que se encuentran el de buñoleros, tejer esteras y cestas de palma, acarreadores de agua y de hortelano³⁰⁰. Esto se debía a que era el modo de representarlos en escena como *otros*, de modo que fueran rápidamente identificados por el público como no cristianos. Un ejemplo lo tenemos en *Otelo* de Shakespeare en el que una mujer veneciana blanca se enamora del moro negro, o en *Robinson Crusoe* de Defoe, novela en la que los salvajes caníbales son negros, sinónimo de su salvajismo y pacto con el diablo.

La representación en escena de personajes pintados de negro era algo que se podía ver en las obras de milagros en la Edad Media, recurso que servía para representar a el diablo; el alma del condenado a los infiernos hacía que a los actores se les pintara de negro o con indumentaria de negros.³⁰¹ Hay que recordar que uno de los elementos indispensables en la representación del *otro* es el vestido. Esto es un elemento que se verá de forma recurrente en el teatro

²⁹⁸ JORDAN, Winthrop, *White over Black: American attitudes toward the negro, 1550-1812*, USA: University of North Carolina Press, 1968, p. 7

²⁹⁹ BARTHELEMY, Anthony Gerard. *Black face, maligned race: the presentation of blacks in english drama from Shakespeare to Southerne*, USA: Louisiana State University Press, 1987, p. X

³⁰⁰ HERRERO GARCÍA, Miguel. *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid: Editorial Gredos, 1966. (Biblioteca Románica Hispánica; II. Estudios y ensayos), pp. 563-596.

³⁰¹ BARTHELEMY, Anthony Gerard. *Black face, maligned race...*, *óp. cit.*, p. 4

español del setecientos; un ejemplo muy claro lo tenemos en el teatro breve con *El gracioso salvaje* en el que el americano es simulado negro por medio del tabaco.



Figura 18. "A description of the Habits of most Countries in the World". *A Collection of Voyages and Travels...Compiled from the Library of the Late Earl of Oxford* (Londres, 1745)³⁰²

Es importante señalar que esta obra no tiene tantos recursos como una comedia, drama u ópera, debido a su duración, por ello no se representa a este tipo de salvajes en una caverna o peñasco, pero sí hacen uso de un elemento muy importante: el fuego. El fuego es un elemento que siempre encontramos como un tópico del canibalismo. Cuando se representa una escena canibalesca o se quiere hacer hincapié en que es una temática de este tipo, siempre se verá acompañada de fuego, tal como lo demuestran los grabados y cualquier obra de

³⁰² WHEELER, Roxann. *The complexion of Race...*, óp. cit., p. 18.

teatro que se considere caníbal. Cabe aclarar que esto no quiere decir que cuando aparece fuego la obra verse sobre canibalismo, sino al contrario al versar sobre esta temática el elemento que encontraremos siempre será el fuego como un tópico.

El baile que aparece en estas obras bien podría decirse que lo encabezaban indias americanas, seguramente ataviadas como amazonas haciendo una hoguera. Aunque en este caso no se indica cómo era su vestimenta, sino que únicamente nos describen cómo hace su aparición : “Truenos, y sube la muchacha por un escotillón, vestida de india”. La obra *Las Amazonas en las Indias* de Tirso de Molina (1635) nos da una idea de cómo se representaba a estas mujeres en escena. “Tocan a guerra y salen peleando Menalipe, Martesia y otras Amazonas; la primera con hacha de armas, la otra con un bastón y todas con arcos y aljabas de flechas a las espaldas, [...]” y si analizamos cómo se les representaba iconográficamente nos podemos hacer una idea del tipo de representación que se hizo de estas mujeres. Este tipo de sociedad que supuestamente existía en América fue muy popular debido a la descripción que Pietro Martire d’Anghiera hace sobre la isla Martinino en donde sólo existían mujeres. Se puede establecer que el color de piel de estas mujeres era negro. Lo cual está definido por su condición de mujeres amazónicas, la danza que escenifican, el juego del lugar geográfico al que pertenecen (África/Indias occidentales) y para hacer más patente su estado de inferioridad frente al europeo.

En la zarzuela *Entre salvajes* de F. A. de F. que versa sobre canibalismo, tenemos presente el tópico del fuego cuando quieren quemar la cabaña de la única viuda de la obra, ya que sólo ella se puede casar porque así lo estipula la ley idólatra de la tribu:

GUAGUÁ	¡Toma! Si por miedo del castigo lo dejamos, ¡nos quedaremos todos para vestir ídolos! Pero ahora que me acuerdo, ¿queréis que prendamos fuego a su cabaña?
--------	--

ATALA	mujer, si creo que está dentro
-------	--------------------------------

GUAGUÁ ¡toma! ¿Pues si estuviera fuera qué gracia tendría?

TODAS ¡sí, sí; qué muera, qué muera!³⁰³

El uso de los elementos naturales en estas obras es crucial para su representación. El primero y más importante es el fuego, los segundos el aire y el agua que se representan en escena en forma de naufragio y por último la tierra, que está en forma de isla paradisíaca.

Esta pequeña obra comienza con un naufragio: “Dentro, ruido de tempestad y, con los truenos, se dicen las primeras voces; y salen cayendo, por un lado Rico y por otro, Damián”³⁰⁴. Los naufragios a pesar de ser un tema recurrente en toda obra de canibalismo, como lo podemos ver en las que estamos estudiando, también fueron representativos de las comedias militares. Un ejemplo muy claro sobre la representación del naufragio en la literatura del setecientos es *Robison Crusoe* de Defoe (1719, versión original), la cual tuvo una versión francesa, holandesa, italiana y alemana durante el siglo XVIII, la versión española no fue posible hasta el año 1833 debido a que en 1756 la inquisición prohibió su traducción.³⁰⁵ Aunque ésta no se publicó en el setecientos en la Península, sí llegó en forma de diversas traducciones y versiones. Joachim Heinrich Campe hace la versión *Robinson der Jüngere* (Alemania, 1779) y esta es traducida al español por Tomás de Iriarte diez años después³⁰⁶. También existe una versión española de 1745 que se realizó de la edición italiana de 1730, que a su vez había sido traducida de la francesa.³⁰⁷ Con esto lo que queremos demostrar es que el *best seller* del setecientos europeo fue ampliamente conocido

³⁰³ BNE. MSS/14136/8, f. 5v

³⁰⁴ Véase Anexo II. Edición de apuntes teatrales. II. 2. Baile *Introducción para una dancería de indios*.

³⁰⁵ DEACON, Philip. “La Novela Inglesa en la España del siglo XVIII: Fortuna y Adversidades”. En: *I Congreso Internacional sobre novela del siglo XVIII*, Almería 1998, Fernando García Lara (ed.), Almería: Universidad de Almería, 1998, p. 129.

³⁰⁶ MARIZZI, Bernd, *El nuevo Robinson de Joachim Heinrich Campe, en la traducción de Tomás de Iriarte*, Biblioteca Virtual Universal, p. 1 [consultado en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-nuevo-robinsn-de-joachim-heinrich-campe-en-la-traduccin-de-toms-de-iriarte-1789-0/html/01d22636-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html]

³⁰⁷ Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Mss. 9-2661. DEACON, Philip. “La Novela Inglesa...”, *óp. cit.*, p. 133.

en toda Europa independientemente de las prohibiciones³⁰⁸. Angulo Egea menciona que es muy probable que este tipo de literatura sobre naufragio resurgiera en este siglo debido a la influencia que tuvieron las obras *Robinson Crusoe* y la *Historia de los naufragios* (1803-1804) de Marqués y Espejo.³⁰⁹

Lo interesante de la obra de *Robinson Crusoe* de Defoe, es que no sólo es de naufragio sino también de canibalismo, en la que dirige toda su aventura hacia el conocimiento de la teodicea: Después de 18 años de soledad en una isla paradisíaca, resultado de un naufragio, Crusoe se encuentra con caníbales. El encuentro con esos seres extraños —los *otros*— lo describe:

Estaba tan estupefacto ante este descubrimiento que, durante mucho tiempo no pensé en el peligro que me acechaba. Todos mis temores quedaron sepultados bajo la impresión que me causó el horror de ver semejante grado de infernal e inhumana brutalidad y tal degeneración de la naturaleza humana. A menudo había oído hablar de ello pero hasta entonces no lo había visto nunca tan de cerca. En pocas palabras, aparté la mirada de ese horrible espectáculo y comencé a sentir un malestar en el estómago. Estaba a punto de desmayarme cuando la naturaleza se ocupó de descargar el malestar de mi estómago. Estaba a punto de desmayarme cuando la naturaleza se ocupó de descargar el malestar de mi estómago y vomité con inusitada violencia, lo cual me alivió un poco. Mas no pude permanecer en ese lugar ni un momento más, así que volví a subir la colina a toda velocidad y regresé a casa. Cuando me había alejado un poco de aquella parte de la isla, me detuve un rato, como sorprendido. Luego me repuse y, con todo el dolor de mi alma, con los ojos llenos de lágrimas y la vista elevada al cielo, le di gracias a Dios por haberme hecho nacer en una parte del mundo ajena a seres abominables como aquellos y por haberme otorgado tantos privilegios, aun en una situación que yo había considerado miserable. En efecto, tenía más motivos de agradecimiento que de queja y, sobre todo, debía darle gracias a Dios porque aun en esta desventurada situación me había reconfortado con su conocimiento y con la esperanza de su bendición, que era una felicidad que compensaba con creces, toda la miseria que había sufrido o podía sufrir.³¹⁰

Se pueden enumerar un sin fin de obras de naufragios, sobre todo en el género

³⁰⁸ Para mayor información sobre traducciones y la novela inglesa en España durante el siglo XVIII consultar la obra *I Congreso Internacional sobre novela del siglo XVIII*, Almería 1998, Fernando García Lara (ed.), Almería: Universidad de Almería, 1998.

³⁰⁹ ANGULO EGEA, María. *Luciano Francisco Comella, (1751-1812): otra cara del teatro de la Ilustración*, San Vicente del Raspeig: Publicaciones de la Universidad de Alicante, [2006], p. 201

³¹⁰ <http://www.biblioteca.org.ar/libros/133467.pdf>, p. 87

novelístico, como *El puerto de Flandes* de Comella (1781), *El naufragio feliz* y *Oderay* de Zavala y Zamora, entre otras.

La manifestación de la demonología se da en el hombre salvaje al relacionarlo con el demonio y la primera noticia la encontramos en la obra de Sebastian Franck, en el año 1534, titulada *Weltbuch*, así como también en la obra *Die Emeis* de Johann Geiler von Kaysersberg en la que menciona al diablo como una subespecie del hombre salvaje³¹¹. McGrane estima que después de Crusoe al salvaje se le incluye en la diversidad de creencias, y en la ruptura con el demonio (ya que el salvaje es humanizado de forma consciente); todo ello relacionado con los designios de Dios y con la teodicea. Crusoe ve al salvaje como aquel que va en contra de la naturaleza, estableciéndose la dualidad “europeo-salvaje”. A este respecto, el salvaje dentro de la clasificación de la humanidad³¹² se encuentra al final de la cadena y debe ser domesticado, ordenado, y humanizado³¹³.

Es importante señalar que el baile *Introducción para una dancería de indios*, versa sobre indianos pero con temática canibalesca que se dejará a través de la representación de un baile. El baile inicia con la siguiente exclamación por parte de la India: *Pues ¡vaya de danza!* y el peninsular y criollo [Rico y Damían] contestan: *¡Vaya de guineo!*

Debido a que no contamos con el guión musical de la obra es imposible determinar el tipo de baile que representaron, pero cabe aclarar que el baile de

³¹¹ John Geiler von Kaysersberg fue uno de los prolíficos teólogos y predicador público de la Alemania pre-reformista. En la cuaresma de 1508 ofreció una serie de sermones que fueron traducidos por un colega e impresos en 1516 bajo el nombre de *Die Emeis*. Son 26 sermones que versan sobre brujería. Estos sermones son la primera discusión de brujería en lengua alemana desde el trabajo de Johannes Hartlieb en 1456. La edición de 1516 contiene una serie de grabados que indicaba la creciente importancia de la ilustración a finales del siglo XVI y principios del XVII. Muchos de estos grabados están atribuidos a Hans Baldung Grien o a su taller. KORS, Alan Charles – PETERS, Edward (eds.). *Witchcraft in Europe, 400-1700: A documentary history*. Revised by Edward Peters, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2ª ed., 2001, pp. 236-237.

³¹² Véase Epígrafe “Categorización de la población”.

³¹³ McGRANE, Bernard. *Beyond Anthropology: Society and the Other*, New York, Columbia University Press, 1989, p. 46 y 47

guineo generalmente tiene el estribillo *gurumbé*, *gurumbé* o *gurugú* y en este caso la obra presenta dichas características. Presentamos como ejemplo el baile de *guineo* de la obra *El baile de los negros* de Francisco de Avellaneda:

Gurumbé, gurumbé, gurumbé
que frase nublado y quiele llové.

El baile del *guineo* lo describe Covarrubias como una danza que “pudo ser traída de Guinea y que la danzasen primero los negros”. De acuerdo a las características de la obra se podría decir que el término *guineo* en este caso se asocia más con un baile representado por personajes negros³¹⁴, como se puede ver en el repertorio de villancicos de los siglos XVII y XVIII³¹⁵, y no en el sentido musical. Esto se desprende de las características que generalmente presentan los bailes de negros: connotaciones lascivas y falta de civilidad.

Las connotaciones lascivas se dejan ver en la descripción que se realiza del baile:

MUCHACHA	Baila con más brío, mi manito bello
RICO	¿Quién ha visto muerte, ¡manita!, con zangoloteos?
MUCHACHA	¡Vaya otra zanguanga!

³¹⁴ Se remite al epígrafe “Negritud”. Un ejemplo de danzas de negros lo podemos ver en el año de 1619. En la celebración de consagración de una iglesia, se realizaron una serie de festejos en los que se representó interludios coreográficos en los entre actos de las comedias. Entre ellos se escenificó una danza en estilo *guineo*, en la que los danzantes utilizaron máscaras para simularse como individuos de color negro. Este tipo de danza también se le denominó durante el siglo XVII *dança de negros* y se utilizaba en Madrid para la representación del Corpus Christi. ESSES, Maurice. *Dance and Instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries*, (Dance and music series; no. 2), Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1990, p. 663.

³¹⁵ La Biblioteca Nacional de España tiene un repertorio importante de pliegos de villancicos procedentes del Paquete de Reinados (Carlos II), de la colección Francisco Asenjo Barbieri y de D. Pascual de Gayangos. Esta colección perfectamente documentada en el *Catálogo de Villancicos de la Biblioteca Nacional*, confeccionada en dos volúmenes, recoge el amplio espacio de producción de tres siglos (XVII al XIX). Esto nos permite ver cómo se desarrolla la presencia de distintos personajes que aparecen en las tablas de los teatros madrileños del siglo XVIII, debido a que son los mismo de los villancicos. La tipología a la que pertenecen estos textos es la de *villancicos dramáticos*, en la que podemos ver personajes del teatro breve entre los que se encuentran: negros, gitanos, ciegos, moros, etc.

RICO Y DAMIÁN ¡Vaya, mientras muero!³¹⁶

El zangoloteo en el *Diccionario de autoridades* es definido como “movimiento ridículo y violento, y, por lo ordinario, indecente”; como en el caso de los bailes lascivos que se desarrollan a lo largo de los siglos XVI al XVIII en la Península; insertos en villancicos, entremeses, sainetes o tonadillas.

Por otro lado la falta de civilidad se asocia a la descripción que se hace de cómo iban a ser comidos el peninsular y criollo a lo largo del baile:

DAMÍAN Con efecto,
¿he de ser manjar de indios?

MUCHACHA Y puedes estar contento,
que te guisarán de pasmo,
que es mi amigo el cocinero.

[cantando]

Damianico mío,
tú serás muy presto
en ajito pollo,
¡manita!
pollo contrahecho.
Rico de mi alma,
a ti asarte pienso,
que sabes de amores,
¡manita!,
y así estarás tierno.
No estás muy gustoso
de este nuevo empleo.

DAMÍAN Como cuando echan,
 ¡manita!
 la carlanca al perro³¹⁷

³¹⁶ Véase Anexo II. Edición de apuntes teatrales. II. 2. Baile *Introducción para una dancería de indios*, vv. 152-157.

³¹⁷ Véase Anexo II. Edición de apuntes teatrales. II. 2. Baile *Introducción para una dancería de indios*, vv. 121-137.

4.3. *El sacrificio de los indios*, tonadilla a tres

Esta tonadilla a tres *El sacrificio de los indios* del autor Luis Misón del año 1762³¹⁸ nos muestra —a diferencia de *Introducción a la dancería de indios*— el canibalismo como ritual de trofeo de guerra, el cual es descrito por Thevet en su obra sobre los Tuninambas brasileños. Esto se deja ver de forma clara cuando “Salen los indios bailando, trayendo a [su jefe] en andas” y el dirigente indio se dirige a los Dioses:

JEFE INDIO	Júpiter soberano, admite afable este infeliz trofeo: rinda en tus aras la vida este europeo. Flecharle, pues, y muera un nuestras manos ¡flecharle, pues!” ³¹⁹ .
------------	--

Este tipo de sacrificios como parte del ritual caníbal lo describe Montaigne en su ensayo *De los caníbales*, dejándonos una muestra de la canción inventada por un prisionero de guerra:

que todos unidos osen ir a comer su cuerpo y comerán con él a sus padres y abuelos que le sirvieron de alimento y sustento. «Estos músculos —decía—, esta carne y estas venas, son las vuestras, pobres locos; no os percatáis de que la substancia de los miembros de vuestros antepasados permanece aún en ellos: saboreadlos bien, notaréis el sabor de vuestra propia carne». Idea que en modo alguno se parece a la barbarie³²⁰

³¹⁸ BHM. Tea 223-97; BNE MSS/14062/4. Guión musical: MUS 174-12

³¹⁹ Véase Anexo II. Edición de apuntes teatrales. II. 13. Tonadilla a tres *El sacrificio de los indios*, vv. 46-52. Las inmolaciones de preparación a la víctima: en el caso de los dramas con música que se representaron en Madrid en el dieciocho, se representaba musicalmente con cuatros. El *cuatro* hay quienes lo definen como una composición que se canta a 4 voces, pero el término es muy antiguo, Pedrell nos informa que sus primeras manifestaciones se encuentran en la primitiva égloga, en el villancico profano, en la fiesta de zarzuela, en el cuatro teatral musical, en la princesa de empezar, en el entremés, en el baile cantado, en el tono, en la tonadilla y en la tonada. PEDRELL, Felipe. *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*. La Coruña, Canuto Berea y Compañía Editores, Vol. III, 1897, p. IX.

³²⁰ MONTAIGNE, Michel de. *Ensayos completos: De los caníbales...*, óp. cit., p. 240.

Este tipo de canto de guerra en las obras caníbales se verán de forma recurrente, otro ejemplo lo vemos en *Oderay* (1804) de Zavala y Zamora cuando los iroqueses llevan a sus prisioneros y en el cima del monte entonan

Yo voy a morir; los verdugos despedazarán mis miembros, abrasarán mis carnes y arracarán mis nervios, pero el dolor no arrugará mi frente ni abatirá mis párpados. Mi cuerpo se mantendrá inmóvil como el árbol contra quien despiden muchas flechas. Moriré como valiente, y quando vaya al país de las almas todos los guerreros se reunirán alrededor de mí; yo cantaré mis hazañas, los padres de mi nación me reconocerán por su hijo y nuestras almas volverán a la tierra a excitar la venganza en nuestros hijos, induciéndoles a exterminar a esos hombres débiles que, temiendo atacarnos por el día, nos sorprendieron dormidos en nuestras piraguas. Yo voy a morir, los verdugos despedazarán mi cuerpo, pero él permanecerá inmóvil como el árbol contra el qual disparan mucha flechas.³²¹

Otro elemento que dejan claro es el tipo de arma que utilizan y su organización social. Las armas que utilizan son flechas, como ya lo habíamos mencionado son propias de los americanos y casi siempre serán representados sólo con ellas. La iconografía de los mapas, en la obra *Novissima et Accuratissima Totius Americae Descriptio* (ca. 1658) considerada una de las más diseminadas y populares de la imagen alegórica de América, nos da una pequeña muestra de este tipo de armas utilizadas por los americanos(Figura 14)³²².

Con respecto a su organización social, el argumento de la obra presenta al jefe indio como un cacique; esto lo sabemos porque en el manuscrito musical cuando “Salen los Indios bailando, trayendo a su Jefe en andas” se refieren a éste como cacique “Salen los indios con el cacique al hombro”³²³ y después entonan el *recitativo maestroso* que evoca a Júpiter. En la clasificación que hace Acosta, de las poblaciones bárbaras, éstas se encuentran en la segunda clase, al ser una comunidad sometida a una cabeza, pero que guardan monstruosidad en sus ritos.³²⁴ Es curioso ver cómo en esta obra no utilizan los términos bárbaro o salvaje, y en su lugar denominan a los indios *tiranos*.

³²¹ ZAVALA Y ZAMORA, Gaspar. *Oderay...*, *óp. cit.*, p. 142.

³²² SCHMIDT, Benjamin. *Inventing exoticism...*, *óp. cit.*, p. 233-236.

³²³ BHM. Mus 174-12, f. 4r

³²⁴ ACOSTA, José de, *De Procuranda...*, *óp. cit.*, pp. 46-48.

El término *tirano* Corominas lo define como “reyezuelo, soberano local, tirano, déspota”. En cambio en la obra A. Pal. descrita en este mismo diccionario se cita “«Agora llamamos *reyes* a los moderados y temprados y piadosos, y llamamos *tiranos* a los crueles y injustos» (A. Pal. 420b; 501b).”³²⁵. Otra acepción a este término nos lo confiere Covarrubias:

Este nombre, cerca de los antiguos, se tomava en buena parte, y sinificava tanto como señor, rey y monarca, el qual tenía potestad plena sobre sus súbditos; y este sentido dixo Virigilio, 7, Eneida:

Pars mihi pacis erit dextram tetigisse tyranni.

Después se vino a reduzir que a tan solamente sinificasse al que por fuerça o maña, sin razón y sin derecho, se apoderasse del dominio e imperio de los reynos y repúblicas; y de aquí llamamos tirano comúnmente a cualquiera que con violencia, sin razón ni justicia, se sale con hazer su voluntad. Llamamos a los mercaderes tiranos, quando nos venden la cosa por precio subido. Tiranía y tiranizar y estar uno tiranizado, es avassallado y sugeto a la rigurosa voluntad de otro. Hase de ver la ley décima, tít. I, part. 2, donde se trata largamente de las condiciones y calidades del tirano. Es muy notable ley, y no la insiero aquí por ser larga y no poderse desmembrar.³²⁶

Este término se puede encontrar en Esquilo, Aristófanes, Píndaro, Heródoto y otros autores³²⁷; pero lo que a nosotros nos importa es el uso que se le da en la obra que estamos estudiando, en este caso *tirano* se utiliza como sinónimo de cruel. Esto es importante porque es la misma terminología que utilizan en la obra *Introducción a una dancería de indios* para denominar a las Amazonas caníbales. Si analizamos la definición de Covarrubias son aquellos que ejercen violencia, no conocen la justicia, los sujetos se encuentran a voluntad de ellos, es decir es la definición exacta de un caníbal. Por tanto, tirano, cruel, bárbaro, caníbal se podían utilizar como sinónimos en este tipo de obras. Esto los sitúa en la categoría del salvaje mitológico³²⁸ que vive en una comunidad.

³²⁵ COROMINES, Joan. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, [1980], v. 5, p. 505.

³²⁶ COVARRUBIAS, Sebastián de. *óp. cit.*, p. 963.

³²⁷ COROMINES, Joan. *Diccionario crítico etimológico...*, *óp. cit.*, Vol. 5, p. 505.

³²⁸ Hay que recordar que existen dos tipos de salvaje: el mitológico y el folclórico. El mitológico es aquel ser sobrenatural que se imagina a lado de una compañera; mientras que el folclórico se refiere al que vive dentro de una comunidad que se percibe ante los ojos de los otros como monstruosa, es decir de un pueblo salvaje. ANTONUCCI, Fausta. *óp. cit.*, p. 32

Como lo hemos podido ver en las obras analizadas anteriormente, el naufragio y el uso de los elementos naturales en este tipo de obras es fundamental. Los recursos escénicos de los que se vale Luis Misón como tópicos de las obras de temática americana en el teatro breve, aparecen con rasgos similares en el repertorio de dramas con música que versan sobre América y que se representaron en Madrid en la segunda mitad del siglo XVIII³²⁹, como por ejemplo: *La conquista del Perú*, *Valor que admiran dos mundos* y *Hernán Cortés en Tabasco*.

Los truenos y relámpagos servían para caracterizar una situación; en los dramas *Hernán Cortés en Tabasco*, *Valor que admiran dos mundos*, y *la Conquista del Perú* se hace uso de truenos y relámpagos para anunciar la llegada de los españoles. La manifestación de los elementos es una caracterización sonora y visual de la caída de los imperios americanos a manos de los españoles. En el caso de la tonadilla *La Criolla*, que analizaremos más adelante, se utilizan para escenificar el naufragio de los mercaderes que no logran llegar a tierra. Los truenos y relámpagos van acompañados de “tempestad” y “oscuridad” en el teatro. El teatro se ilumina cuando por fin llegan los mercaderes y tocan tierra. En el caso de *El sacrificio de los indios*, la tonadilla se abre con truenos y relámpagos por el triste desenlace que tendrá el amado a manos de los caníbales.

El tema del naufragio tuvo un enorme desarrollo también a nivel pictórico, muestra de ello está el encargo que hace Carlos IV a Mariano Sánchez en 1780 de la serie de *Vistas del puerto de Santa María*, *Vista de Málaga*, *Dique del Ferrol*, en el marco de la ilustración española. O el *Naufragio* de Goya, pintado entre 1793-

³²⁹ El periodo comprendido entre 1768 y 1808 corresponde a los años de representación de comedias con temática Americana en los coliseos de la escena madrileña del siglo XVIII, la Cruz y El Príncipe, entre los que destacan: *Hernán Cortés en Tabasco*, *Valor que admiran dos mundos se engendran en España*, *Cortés triunfante en Tlascala*, *Cristóbal Colón* y *la Conquista del Perú*, de los literatos José de Cañizares (1676-1750), Fermín del Rey, Agustín Cordero, Francisco Flores Gallo (f. 1778) y Lucian Comella (1751-1812), con la participación musical de Mariano Berner Bustos, Blas de Laserna (1751-1816) y Bernardo Álvarez Acero (fl. 1804). Representaron un medio de difusión del discurso popular de la temática americana en la sociedad de la época. ANDIOC, René. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2ª ed., Vol. 1, 2008.

1794, y los cuadros de Jean Pitellement (Lyon, 1728-1808) *Shipwreck of the San Pedro* y *Recovery of the Treasure of the San Pedro*.³³⁰

4.4. *La Criolla*, tonadilla general

La obra Tonadilla general *La criolla* del autor Blas de Laserna del año 1780³³¹, se desarrolla en suelo americano en un lugar llamado “las Californias”:

ESPAÑOLA	¿Dónde estamos?
ESPAÑOL	Cerca de las Californias, buena tierra.
ESPAÑOLA	De esta hecha, nos comen en pepitoria los salvajes. ³³²

En este territorio los *indios salvajes* vivían en chozas y con mucha vegetación y árboles, como lo describe el personajes del *tío salvaje*:

Vamos a las chozas,
no cojáis más fruta,
que el mar se alborota
y el cielo se anubla”³³³.

Un tópico recurrente del hábitat del salvaje desde la literatura del Siglo de Oro, era su simbiosis con el mundo vegetal y animal. Al vivir en chozas y mencionar al inicio del primer coro “ni soy caciquillo,/ni soy cacique” nos da a entender que tenían una forma de gobierno y asentamiento fijo, lo cual deja a un lado el estado primitivo del salvaje. A diferencia de la obra *El premio de la hermosura* de Lope de Vega en la que, “Aquí se ha de abrir un lienzo y verse una cueva, con dos salvajes que la guarden, con sus mazas al hombro”, se muestra al hombre bárbaro en su estado más natural. Acosta describe a esta clase de hombre en su

³³⁰ ANGULO EGEEA, María. *Luciano Francisco Comella...*, óp. cit., pp. 201-202

³³¹ Apuntes teatrales: BHM. Tea 220-56; BNE. MSS/14064/5. Guión musical: BHM. MUS 161-5

³³² Véase Anexo II. Edición de apuntes teatrales. II. 15. Tonadilla general *La criolla*, vv. 52-56.

³³³ *Ibíd.*, *La criolla*, vv. 21-24.

obra *De Procuranda Indorum Salute* (1589) haciendo referencia al tipo de morada que tenían los indios:

A la dificultad de la lengua hay que añadir la de los lugares, que no es menor. Porque pasando por alto la larguísima navegación llena de molestias y peligros, los mismos parajes donde habitan los indios, casi inaccesibles, parecen excluirllos del camino de salvación. La mayor parte de ellos viven como fieras, no en ciudades o pueblos, sino en rocas o cavernas, no reunidos en común, sino esparcidos y cambiando a cada paso de morada; sus caminos, propios de ciervos o gamos; casas, ningunas, sin techo y sin paredes sacadas de cimientto; manadas de animales o abrevaderos habría que llamarlos, más bien que reunión de hombres³³⁴

En el Atlas de Rotz nos podemos hacer una idea del imaginario que se tenía de la viviendas caníbales (Figura 9), aunque cabe aclarar que es una escena de Brasil; pero nos permite recrear parte de la idea que debió existir en el siglo XVIII de los caníbales y sus formas de vida, lo cual seguramente se representó de forma similar en escena. Este tipo de descripciones se pueden ver no sólo de forma iconográfica sino también en la literatura en la zarzuela *Entre salvajes* (1801) de F. A. de F. que se desarrolla en una isla caribeña o la comedia *El naufragio feliz* (1779?) de Zavala y Zamora que se desenvuelve en las costas de Coromandel. La primera jornada inicia:

El teatro representa un valle espacioso con algunos peñascos y maleza al frente en el foro: algunos árboles frutales de cocos, palmas, etc. esparcidos sin orden por uno y otro lado: a la izquierda una cabaña rústica, cubierta de ramas verdes, y césped, y junto a ella Timante con trage de Comerciante Inglés cortando con un cuchillo de pedernal algunos ramas secas, que irá de rato en rato añadiendo en la lumbre que se descubre encendida. Sucesivamente, dará vueltas a un palo en forma de asador, en que se verá atravesada una pierna de llama, estirando los dos extremos, en dos orquillas de palo mal formadas. A un lado de la lumbre habrá una cáscara gruesa imitada a la del coco, llena de agua, con la cual rociará la carne que está a lumbre, y humedecerá el asador en que se ve atravesada y de una rama de un árbol se percibirá pendiente el arco y aljaba³³⁵

Utilizo este ejemplo porque es importante destacar que a pesar de que la obra no se desarrolla en suelo americano sino en la India, el tratamiento que se le da

³³⁴ ACOSTA, José de, *De Procuranda...*, óp. cit., p. 60

³³⁵ ZAVALA Y ZAMORA, Gaspar. *Comedia Nueva El Naufragio Feliz...*, óp. cit., p. 1

a los personajes como indios caníbales es el mismo que en las obras con temática americana. Incluso el tipo de viviendas y el ecosistema en el que se encuentran es el mismo. Esto nos permite constatar cómo eran tratados por la literatura los extranjeros, en este caso los indios ya fueran de las Indias Orientales u Occidentales.

Poniendo como ejemplo otros escenarios, la zarzuela *Entre salvajes* se desarrolla en una isla desconocida en el mar de las antillas. La trama principal es la ley de los salvajes que estipula que en esa isla sólo se pueden casar con viudas y sino cumplen dicha ley se les asa y se los comen; aunque esta no es una isla amazónica, porque señala al inicio de la obra que salen “salvajes de ambos sexos”. El tipo de vivienda es similar a la descrita por Pietro Martire d’Anghiera, en la *Primera década*, y las que hemos descrito anteriormente:

Recorriendo la isla, encontraron innumerables villas (pero sólo de veinte o treinta casas cada una), que tienen la forma de plaza, y alrededor de ésta cabañas construidas. Puesto que hemos venido a hablar de sus casas, no me parece extraño contar cómo son; según he oído dicen que todas son de madera y fabricas en figuras redonda. Primero construyen la circunferencia de la casa con árboles y pies derechos muy altos que fijan en tierra, poniendo después por la parte interior otras vigas cortas que sostengan las altas de afuera para que no se caigan. Las puntas de las altas las juntan a manera de tienda de campaña, de modo que las casas aquellas tienen techumbre aguda. Después las cubren de palmas y con las hojas de ciertos otros árboles semejantes, entretejidas de una manera segurísima contra la lluvia. Tirando después por dentro, de las vigas cortas a las otras, cuerdas de algodón o de raíces retorcidas semejantes al esparto, ponen encima mantas de algodón, que lo cría naturalmente la isla³³⁶

Ahora bien en el caso que nos ocupa, a los indios de esta tonadilla, *El sacrificio de los indios*, se les denomina salvajes por considerarlos casi bestias y carentes de todo sentimiento humano, debido a su condición de caníbales, como lo describe Acosta en su clasificación de bárbaros, los cuales se encuentran en la tercera clase de bárbaros³³⁷

³³⁶ MÁRTIR DE ANGLERÍA, Pedro. *Décadas del Nuevo Mundo*, Madrid: Polifemo, 1989, p. 18 (primera década, cap. II)

³³⁷ ACOSTA, José de, *De Procuranda...*, óp. cit., p. 47.

Centrándonos en la situación geográfica de la obra que estamos estudiando, no es circunstancial que Blas de Laserna haya escogido como territorio geográfico para su tonadilla “las Californias”. Al tener esta tonadilla una temática canibalesca nos permite pensar que probablemente se desarrolla en un escenario amazónico. Para entender por qué a “las Californias” se les asocia con el canibalismo y el mito amazónico nos situaremos en la Edad Media.

Las amazonas eran mujeres guerreras que vivían en una isla en la que no tenían cabida los hombres, los cuales sólo eran utilizados para la procreación en determinado momento del año. Estas historias tienen sus orígenes en la Antigüedad y la Edad Media. Guido delle Colonne en su obra *Historia de la destrucción de Troya* y Leomarte en *Sumas de historia troyana*, recogen de forma más amplia la historia de las amazonas. Leomarte las describe como aquellas que viven en “una isla muy grande”, la cual está poblada de “gente salvaje”. Esto es importante debido a que las amazonas siempre serán representadas en islas³³⁸.

Leonardo Olschki expone que desde el medievo la literatura mística, fabulosa, fantástica y maravillosa se desarrollaba en islas idílicas. Un ejemplo lo encontramos en la obra de Mandeville, que describe la isla a la que fueron desterrados Adán y Eva, después del pecado original, en la cual había piedras preciosas y grandes perlas.³³⁹

Cristóbal Colón en sus crónicas nos menciona una isla donde sólo había población femenina; para ello se valió de los escritos de Marco Polo y Mandeville³⁴⁰. Marco Polo nos deja noticias de dos tipos de islas una de mujeres

³³⁸BERNABÉU ALBERT, Salvador, “Estudio introductorio”. En: RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci, *Las sergas de Esplandián*, Madrid: Ediciones Doce Calles, S.L., 1998, p. XLIX.

³³⁹ BEALE POLK, Dora. *The island of California. A history of the myth*, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1991, p. 36

³⁴⁰ DE RIQUER, Martín. “California”. En: *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova*, coordinado por Adolfo Sotelo Vázquez y editado por Marta Cristina Carbonell, Barcelona: Universidad de Barcelona, Vol. 1, 1989, p. 583

y otra de hombres, en su obra *Discourseth of the two islands called Male and Female, and why they are so called*:

When you leave this Kingdom of Kesmacoran, which is on the mainland, you go by sea some 500 miles towards the Routh; and then you find the two Islands, Male and Female, lying about 30 miles distant from one another³⁴¹

[Cuando te vayas de este Reino de Kesmacoran, que está en el continente, vas por mar unas 500 millas hacia el Routh; y entonces encontrarás dos islas, Mujer y Hombres, situadas a unas 30 millas de distancia una de otra.]

California fue mencionada por Garci Rodríguez de Montalvo en el año 1511 antes de ser descubierta en América, en uno de los libros que mayor impacto tuvo en el Viejo y Nuevo Continente titulado *Las Sergas de Esplandián*, que constituye el quinto libro de la obra de caballería *Amadís de Gaula*, el cual está inspirado en los relatos de Colón³⁴²:

Sabed que a la diestra mano de las Indias vno una Isla llamada California, muy llegada ala parte del Parayso terrenal, la qual fue poblada de mugeres negras, sin que algun varon entre ellas vulesse, que casi como las Amazonas era su estilo de vivir. Estas eran de valientes cuerpos y esforzados y ardientes corazones, y de grandes fuerças. La Insula en si la mas fuerte de riscos y brauas peñas que en el mundo se hallava. Las sus armas eran todas de oro, y tambien las guarniciones de las bestias fieras, en que despues de las auer amansado caualgauan, que en toda la Isla no auia otro metal alguno Morauan en cuevas muy bien labradas. Tenian nauios muchos en que salian a otras partes a hazer tus caualgadas, y los hombres que prendran lleuauan los consigo, dando les los muertes que adelante oyreys. Y algunas vezes que tenian pazes con sus contrarios, mezclauanse con toda segurança vnos con otros, y ayuntamientos carnales, de donde se seguia quedar muchas delias preñadas, y si parian hembra, guradauanla, y si paria varon, luego era muerto. La causa dello según se sabia, era, por que en sus pensamientos tenian firme de apocar los varones en tan pequeño numero, que sin trabajo los pudiesen señorear con todas sus tierras, y guardar aquellos que entendressen que cumplia para que la generacion no pereciesse. ³⁴³

³⁴¹ POLO, Marco. *Travels of Marco Polo: The Complete Yule-Cordier Edition*, New York: Dover Publications, 1992, p. 404

³⁴² MATAIX, Remedios. "Androcentrismo...", *óp. cit.*, p. 126

³⁴³ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Las Sergas de Esplandián*, "Del espantoso y no pensado socorro con que la Reyna Calafia en fauor de los Turcos al puerto de Constantinopla lleo", Cap. CLVII, estudio de Salvador Bernabéu Albert, Madrid: Ediciones doce calles, 1998, 100v.

El topónimo de California según diversos estudios viene de *Califerne*, que aparece en la *Chanson de Roland* aproximadamente en el año 1100, el cual se fue extendiendo en otros trabajos como *Roman d'Alexandre* (Califer), o *Merlín* (Calufer) en el que se asocia dichos personajes a África: "Romain, Puillain e tuit cil de Palerne,/e cil d'Affrike e cil de Califerne..."³⁴⁴.

Situándonos en los siglos XV y XVI, la bibliografía que hay al respecto se centra en los libros de viaje de Colón. El 16 de enero de 1493, Colón es informado a su arribo a América de una isla habitada sólo por mujeres:

Dixéronle los indios que por aquella vía hallaría la isla de Matinino, que di que era poblada de mugeres sin hombres, lo cual el Almirante mucho quisiera....

Posteriormente, Pedro Mártir de Anglería en 1520 en su obra *Décadas del Nuevo Mundo* habla de una isla amazónica:

Como a unas cien millas, siempre a céfiro, encontraron un gran golfo, en el cual había tres islas pequeñas, y se dirigieron a la mayor. ¡Oh cruel maldad, Padre Santo! ¡Oh feroces almas de hombres! Prepárese Vuestra Santidad, no se le altere el estómago. Allí inmolaban niños y niñas a sus dioses; son inmorales; los simulacros que veneran son de mármol, algunos otros de barro. Entre las imágenes de mármol hay un león con la cerviz agujereada, en la cual derraman la sangre de los infelices para que de allí corra a un estanque de mármol.

Vamos a referir las ceremonias con que inmolan la sangre de los desdichados. No los degüellan, sino que, abriéndoles el pecho, arrancan el corazón a la víctima infeliz, con cuya sangre caliente ungen los labios de los ídolos, y la demás la dejan correr al estanque. Después, en campo abierto, queman el corazón y las entrañas, y piensan que aquel humo es agradable a los dioses. Uno de los ídolos es masculino, que con la cabeza inclinada está mirando al estanque de sangre, como aceptando el sacrificio de las víctimas. Los morcillos de los brazos y de los muslos y las pulpas de las pantorrillas se los comen, especialmente cuando han sacrificado a un enemigo vencido en la guerra. Hallaron un arroyo de sangre cuajada, como saliendo de un matadero. Transportan desdichados de islas vecinas para semejante atrocidad. Vieron innumerables cabezas y cadáveres decapitados, y también enteros, la mayor parte cubiertos con velos.

Todas aquellas regiones abundan en oro y **perlas**. Andando por la isla uno de los nuestros, encontró dos vasijas de alabastro medio enterradas, elaboradas hermosísimamente y llenas de piedras preciosas de diferentes colores; una dicen que halló, que se la enviaron

³⁴⁴ DE RIQUER, Martín. "California" ..., *óp. cit.*, p. 590.

al Gobernador, y valía dos mil castellanos de oro. Llamaron a aquella **isla del Sacrificio**.

A los lados de esta **Coluacana** hay otras islas, donde sólo habitan mujeres sin trato de hombres. Piensan que viven a estilo de **amazonas**. Los que lo examinan mejor, juzgan que son doncellas cenobitas que gustan del retiro, como pasa entre nosotros, y en muchos lugares las antiguas vestales o consagradas a la Diosa Buena. En ciertos tiempos del año pasan hombres a la isla de ellas, no para usos materiales, sino movidos por compasión, para arreglarles los campos y huertos, con el cultivo de los cuales puedan vivir. Mas en fama que hay otras islas habitadas por mujeres, pero violadas, que desde pequeñas les cortan un pecho para que más ágilmente puedan manejar el arco y las flechas, y que pasan allá hombres para unirse a ellas, y que no conservan los varones que les nacen. Esto lo tengo por cuento.³⁴⁵

De la misma forma Cortés en el año 1524 (15 de octubre) describe estas islas, cuando informa a Carlos V de sus deseos por descubrir dicha isla³⁴⁶:

y assímismo me trujo Relacion de los Señores de la Provincia de Ciguatan, que se afirman mucho haber una Isla toda poblada de Mugerres, sin Varon ninguno, y que en ciertos tiempos van de la Tierra-Firme Hombres, con los quales han aceso: y las que quedan preñadas, si paren Mugerres las guardan; y si Hombres, los echan de su Compañía: y que esta Isla está diez Jornadas de esta Provincia, y que muchos de ellos han ido allá, y la han visto.³⁴⁷

Seguramente Zavala y Zamora tenía noticia de este tipo de práctica, de no matar a las mujeres; ya que en la comedia *Un naufragio feliz* hay una escena en la que los salvajes le perdonan la vida a Leonida y su hija (naufragas) por el simple hecho de ser mujeres:

[...] pero los salvajes que lo notaron [que estaba embarazada], se hincaron de rodillas, y con espantosos aullidos, que yo no entendía me aseguraron de su respeto. Condujeron inmediatamente aquellos infelices a una espaciosa pradería, en cuyo centro les ataron a dos árboles: a su rededor se fueron ordenando los bárbaros, y en una altura se colocó uno de ellos a quien parecían obedecer los demás. Las mujeres estaban en pie detrás de los hombres, y todos guardaban un profundo silencio, si bien le interrumpieron pronto con mil hondos gritos que les hizo dar el ... de ver que el principal salvaje había disparado una flecha al corazón de uno de aquellos dos infelices. A

³⁴⁵ MÁRTIR DE ANGLERÍA, Pedro. *Décadas del Nuevo Mundo*, Madrid: Ediciones Polifemo, libro IV, capítulo IV, 1989, pp. 261-262

³⁴⁶ BERNABÉU ALBERT, Salvador, "Estudio introductorio" ..., *óp. cit.*, p. LVIII.

³⁴⁷ CORTÉS, Hernán. *Historia de Nueva España*, México, Imprenta del Superior Gobierno, del Br. D. Joseph Antonio de Hoyal, 1770, p. 349.

esta señal, se levantaron todos y disparando sus prevenidos arcos llenaron de heridas su miserable cuerpo. Esta ceremonia me horrorizó de modo que caí desmayada [...]. Las mujeres que me habían conducido allí, me llevaron inmediatamente a la caverna, donde apenas volví a mi acuerdo, esperaba que tuvieran mis desgracias el mismo fin que habían tenido las suyas: pero me engañó mi recelo, pues solo recibí de aquel bárbaro pueblo respetos y sumisiones. [...] Luego que llegó el tiempo de mi embarazo, se juntaron dos en mi caverna, para ser testigos de mi parto: y a penas di a luz una niña, cuando las mujeres la arrebataron con muestras de mayor regocijo. Yo no supe a que atribuirle, hasta que habiendo naufragado poco después un navío habiendo abordado a la Isla su tripulación, y una mujer que pudieron salvar, esta fue respetada y todos los marineros sacrificados cruelmente: de lo cual inferí que inhumanidad se extendía a solos los hombres. Entonces bendije al cielo muchas veces, porque se dignó darme una hija sobre la cual no ejercerían su barbarie. Yo hace un año que estoy entre ellos, criándola bajo sus mismas costumbres, forzada del dominio que gozan sobre nosotros. Sus inocentes gracias.³⁴⁸

En 1533, Cortés, envía una segunda expedición en busca de esta isla. Bernal Díaz del Castillo dice que los marinos “certificaron que la tierra era buena y bien poblada, y rica de perlas...”³⁴⁹, pero no hay nombre de aquella tierra descubierta. En cambio Cortés ante el descubrimiento de una nueva tierra la bautiza como “«puerto y bahía de Santa Cruz» por la festividad cristiana del calendario, en donde fundó el primer asentamiento español de la futura California.”³⁵⁰

Existe una copia del siglo XVIII de un mapa atribuido a Domingo del Castillo, en el que aparece el nombre de California del año 1541³⁵¹ (Figura 19), aunque De Riquer sostiene que la primera mención de este topónimo es en 1543 por mano de Juan Rodríguez Cabrillo³⁵², nombre que se debe a la obra *Las sergas de Esplandián*, obra que había sido impresa en Sevilla en 1510³⁵³.

³⁴⁸ ZAVALA Y ZAMORA, Gaspar. *Comedia Nueva El Naufragio Feliz...*, óp. cit., pp. 11-12.

³⁴⁹ DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, vol. 4, París: Librería de Rosa, 1837, p. 332

³⁵⁰ BERNABÉU ALBERT, Salvador. “Estudio introductorio” ..., óp. cit., p. LIX

³⁵¹ *Ibíd.*, p. LXIII. Expone que posiblemente pudo haber sido retocado dicho mapa. Por lo que no se sabe si originalmente tuvo dicho topónimo.

³⁵² DE RIQUER, Martín. “California” ..., óp. cit., p. 587

³⁵³ WESTERVELD, Govert. *Sergas de Esplandián y Juan del Encina*, Murcia, 2013, p. 28

A partir de la crónica de Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias*, se ha realizado un estudio a cerca de las posibles zonas que los españoles creyeron como amazónicas en América: “la zona de Orocomay, en el Orinoco, la zona de Nueva Granada o camino de El Dorado, y la zona de Ciguatán, ésta en Nueva Galicia, en la costa occidente de Méjico, a orillas del Pacífico”³⁵⁴, siendo la tercera la referente a California, ya que *Ciguatán* significa “pueblo de mujeres” como consta en dicha crónica.

El objetivo de este trabajo no es estudiar cómo, ni por qué se denominó California a este territorio en México; lo que a nosotros nos interesa es demostrar que la tonadilla *La Criolla* de Blas de Laserna se desarrolla en un escenario amazónico:

1. El personaje principal de la obra es una mujer a la que se le denomina “Criolla”;
2. El territorio donde se lleva a cabo la acción es América en “las Californias” que probablemente era considerada una isla;
3. Los náufragos españoles creen haber llegado a un territorio caníbal y son comerciantes de perlas.

La tonadilla *La criolla*, tiene su complejidad en la forma de representación, porque su argumento no es exclusivamente de caníbales, si no de indios. Laserna la titula *La criolla*, porque la desarrolla en el territorio de Las Californias y eso nos permite situarnos en un entramado salvaje y canibalesco de individuos representados como negros; por el simple hecho de situar la obra en California. Pero al ser los indios de ambos sexos nos crea cierta confusión, lo cual es solventado con el título de la tonadilla. Tampoco es necesario que la obra se desarrolle en un ambiente exclusivamente femenino, para poder asegurar que los personajes son negros, lo dice también el elemento musical.

³⁵⁴ DE RIQUER, Martín. “California” ..., *óp. cit.*, p. 584

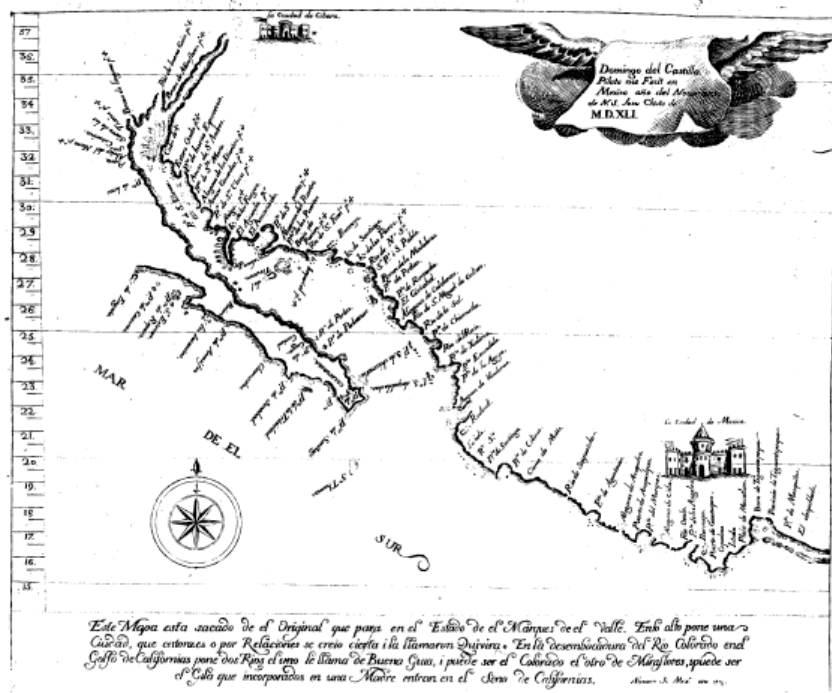


Figura 19. Domingo del Castillo (1541). Hernán CORTÉS. *Historia de Nueva España*, México, Imprenta del Superior Gobierno, del Br. D. Joseph Antonio de Hogal, 1770.

El entable de la tonadilla inicia con un coro de indios e indias que es una introducción que nos sumerge en el argumento de la tonadilla; explicando a través de un coro que no son caciques, ni criollos (esclavos negros), sino que son cachupines. Seguido de ello la criolla canta un cumbé, que es un baile asociado a los pueblos de origen africano en el Nuevo Mundo durante los siglos XVII y XVIII.

En cuanto al tipo de mercancía con la que se comerciaba en esta zona, la tonadilla deja claro que eran perlas:

Españoles que a comprar
vamos a las Californias
perlas, y hemos naufragado.³⁵⁵

Esto por lo visto formaba parte del conocimiento popular. A pesar de que en múltiples ocasiones a las islas amazónicas se les relaciona con oro y perlas,

³⁵⁵ Véase Anexo II. Edición de apuntes teatrales. II. 15. Tonadilla general *La Criolla*, vv. 87-89.

como se puede ver en la obra de Pedro de Anglería o Bernal Díaz del Castillo. Es cierto que durante el siglo XVII esta zona de California era rica en producción de perlas. Así deja constancia Cortés en la *Carta tercera de relación*:

“Año de 1636 pasó á Californias Estevan Carbonelli, y trajo Perlas, como otros, mas todos experimentando la intemperie del Pais.”³⁵⁶

En esta época desde los Puertos de Mazatlán, Sonora, y Sinaloa se pescaban perlas en el Golfo de California. Se sabía que California tenía una producción importante de perlas. Se adquirirían gracias a la destreza que tenían los indios en el buceo y en su pesca³⁵⁷.

Por lo antes expuesto es lógico pensar que la obra se desarrolla en territorio caníbal. “California” era bien conocida en el siglo XVIII y el fantástico mundo de las Amazonas tenía toda una tradición literaria. A partir de las fuentes que tenemos podemos deducir que seguramente el personaje de la criolla fue representada de color negro, tal como se describe en *Las sergas de Esplandián*, en un territorio habitado por mujeres. Uno de los personajes que abre nuevas perspectivas al relato, en la segunda mitad de *Las sergas de Esplandián*, es Calafia, una amazona reina que se opone al héroe y que se encuentra a la cabeza de un grupo de guerreras de piel oscura. La negritud de estos personajes, según nos explica Sainz de la Maza, se debe a la ubicación casi ecuatorial de su isla³⁵⁸.

³⁵⁶ CORTÉS, Hernán. *Historia de Nueva España...*, *óp. cit.*, p. 327.

³⁵⁷ *Ibíd.*, p. 349

³⁵⁸ SAINZ DE LA MAZA, Carlos. “Introducción”. En: RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Sergas de Esplandián...*, *óp. cit.*, p. 72. (Clásicos Castalia; 272). La ubicación de la isla en el libro aparece como “a la diestra mano de las Indias” y “mucho llegada a la parte del Paraíso terrenal” en el capítulo 157. (Sainz de la maza, p. 43). En la obra *Sumas de historia troyana*, dice: “al diestro de Asia en la grant mar, allí donde Asia se ayunta a Europa, dentro en la gran mar que çerca toda la tierra, ay una ysla muy grande [...]”. Citado por *ibíd.*, p. 43. “En el *Libro del conocimiento* se situaba el Paraíso terrenal en las tierras del hemisferio antártico, de las que sólo la punta de la Trapobana rebasaba, junto a Java, el Ecuador. La medieval isla femenina nos acerca, pues, en las *Sergas* a la zona tórrida, confín del mundo habitado” *ibíd.*, p. 44.

II. ETNICIDAD Y RAZA

1. Categorización de la población

La preocupación por una clasificación y distribución de la población no comienza en la península ibérica con el descubrimiento de América. A partir de 1492 con la victoria de los cristianos sobre los musulmanes se presentan una serie de rasgos étnicos y diversidad cultural entre los que se encuentra árabes; africanos musulmanes, subsaharianos, cristianos, y judíos. Estos distintos grupos étnicos tienen que convivir y crear o promover una homogeneidad lo cual se consigue a partir de distintos mecanismos de orden legislativo, social y religioso, que estarán regulados con leyes de pureza de sangre, de identificación y control de moros y judíos que habitaban los reinos de Castilla, Aragón, Navarra y Portugal a finales de la Edad Media. Estas clasificaciones se vieron reforzadas por los estereotipos populares que tenía cada grupo dentro de la población; por ejemplo a los judíos se les consideraba feos, cobardes y avariciosos; mientras que los moros eran hipersexuales, violentos, y morenos o negros.³⁵⁹ Si observamos atentamente siempre la negritud se asocia a la falta de civilización.

Uno de los aspectos básicos a los que estaba unido el concepto de civilización era la pureza de sangre. La sangre de los negros tenía implícito el estigma de la esclavitud, de la impureza tal como lo explica el Viejo Testamento en la maldición de Cam, cuando Cam y los tres hijos de Noé son sentenciados a ser “siervo de los siervos de sus hermanos” después de ver la desnudez de su padre (Gen 9: 22-25). Así se explica el color negro de los africanos y la esclavitud, porque se les considera descendientes de Cam y que fueron maldecidos al dictarse que tenían que ser “siervo de los siervos”. Esta es una de las tantas explicaciones que se dieron sobre el origen de la piel negra. La *pureza/limpieza de sangre* se presenta de forma temprana en 1400 cuando la

³⁵⁹ PATTON, Pamela A. “Introduction: Race, Color, and the Visual in Iberia and Latin America”. En: PATTON (ed.) *Envisioning Others: Race, Color, and the Visual in Iberia and Latin America*, Leiden, Boston: Brill, 2016 (The Medieval and Early Modern Iberian World; vol. 62), p. 3

Universidad de San Bartolomé de Salamanca establece por bula papal (1414-1418) la admisión de estudiantes que tengan un linaje dentro del cristianismo, es decir no podía acudir ninguna raza³⁶⁰. Estableciéndose a lo largo del siglo el estatus de *converso* y *morisco*; iniciándose el requerimiento de certificados de *limpieza de sangre*.³⁶¹

El concepto de civilización está íntimamente ligado al de nación e identidad. Homi Bhabha realiza un estudio con respecto al concepto de la *nación como narración*. Este autor apunta que las manifestaciones narrativas en torno a la nación están en relación a su realidad social, es decir que las personas conforman endogrupos (comunidad) que crean y viven la idea o modelo de su unión sin importar si esta es legítima o falsa, sino por cómo son imaginadas. Esa narración imaginada de la conformación del endogrupo es lo que conforma a una nación.³⁶² Exactamente lo que sucedía con la representación de los negros³⁶³ e indianos en la literatura española. Para un mayor entendimiento sobre la nomenclatura que se utilizaba para designar a los negros, se conoce que “nación de negros” servía para designar a todo aquel que era esclavo, los cuales eran los *bozales*. En el caso de Cuba existían los negros curros que eran originarios de Andalucía y se les designaba como negros por su tez y eran generalmente criollos, es decir nacidos en tierra de blancos³⁶⁴.

Mi intención no es hacer un estudio sobre el origen de la palabra, ya que existen diversos trabajos al respecto³⁶⁵. Pero para mayor claridad usaremos el término nación como una comunidad humana con ciertas características comunes; no

³⁶⁰ Mas adelante veremos que el concepto de *raza* durante la segunda mitad del siglo XV significaba *linaje* y *defecto*, y posteriormente en el siglo XVI se unieron estos dos conceptos en el discurso de la *pureza de sangre* (impureza genealógica). La *raza* era un sinónimo de impureza, y si no había impureza no existía la *raza*

³⁶¹ BRANCHE, Jerome. *Colonialism and Race in Luso-Hispanic Literature*, University of Missouri Press, [2006], p. 52.

³⁶² PALLEIRO, María Inés. *Narrativa: identidades y memorias*, Buenos Aires: Editorial Dunken, 2005, p. 18-19 (Colección: Narrativa, identidad y memoria N° 3),

³⁶³ Cuando no se podía identificar la procedencia del negro el escribano indicaba que procedía de “Allende o nacido en Nación o tierra de negros”. FRANCO SILVA, Alfonso. *La esclavitud en Sevilla y su tierra a fines de la Edad Media*, Sevilla: Gráficas del Sur, 1979, p. 59.

³⁶⁴ ORTIZ, Fernando. *Los negros curros*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1995, p. 3,12.

³⁶⁵ Barrientos, Maravall, Krauss, etc.

como la soberanía constituyente de un estado. Mas bien nos referiremos, en lo sucesivo, al término a partir de su uso en el teatro breve en la segunda mitad del siglo XVIII como una expresión ideológica de la Ilustración.

1.1. Marginalidad y multiculturalidad

A partir del siglo XV, con el descubrimiento de América, hasta el XVIII, la clasificación y distribución de la población se basaba en ideas etnográficas, de clases y de tipos sociales. En el extenso campo de las ideas de los españoles a lo largo de varios siglos veremos qué concepción tenían de sí mismos y de los demás tipos etnográficos que coincidieron con ellos.

Las categorías legales de los distintos miembros de la sociedad española durante la época moderna se dividían: vecino, natural y extranjero. El *vecino* era aquel que pertenecía a una comunidad local; el *natural* se refería a todo individuo que forma parte de los territorios españoles y los *extranjeros*. Estas distinciones implicaban distintos beneficios en el campo jurídico.³⁶⁶ Ahora bien, se hará una distinción entre *vecino* y *forastero*; así como entre *natural* y *extranjero*. Para poder determinar estas distinciones se hacía uso de distintos elementos como lugar de nacimiento, el origen de los padres, el lugar de residencia, su economía, o su religión, entre otras muchas cosas; esta combinación de elementos eran los que determinaban el estatus de cada individuo.³⁶⁷ Enfocándose en el aspecto social y político de cada miembro encontramos que estaba implícito el estudio de la *raza*, porque dependiendo de la procedencia étnica, cultural y social de los individuos se consideraba su inclusión o no en la comunidad española. De aquí se desprenden los grupos minoritarios entre los que se encuentran gitanos, americanos y españoles con descendencia africana.

³⁶⁶ HERZOG, Tamar: "Beyond Race: Exclusion in Early Modern Spain and Spanish America". En: *Race and Blood in the Iberian World*, Max S. Hering Torres, María Elena Martínez, David Nirenberg (eds.), Wien and Berlin: Lit Verlag, (Serie Racism Analysis, vol. 3), 2012, p. 154.

³⁶⁷ *Ibíd.*, p. 154

El término *forastero* incluye todos aquellos individuos con una vida itinerante. Los gitanos, los negros, los mendigos, los ciegos, o los indianos eran personajes que por sus estilos de vida participaban de una movilidad constante para poderse ganar el sustento de cada día. Los cómicos se encontraban en esa misma consideración, a los cuales se les veían como extraños que no compartían las normas de conducta y costumbres de la comunidad, ya fuera urbana o rural, lo que tenía como consecuencia sentimientos de desconfianza y amenaza dentro de estas comunidades. La estabilidad, como lo podemos ver, era un valor fundamental para una buena convivencia.³⁶⁸

Uno de los personajes que serán importantes durante el siglo XVIII y que forman parte de esta sociedad itinerante es la prostituta. La influencia de la moda francesa se deja ver no sólo en los comportamientos de las mujeres de la alta sociedad, sino también en las prostitutas. La corte de Versalles era un foco de vida galante siendo las principales zonas de esta práctica los alrededores del Palais Royal, los Champs Elisées o la Place de la Grève. Aguilar Piñal nos deja las cifras de dicha práctica; la población flotante era de 500 a 600 prostitutas en París, de las cuales las tres cuartas partes eran forasteras. Esto se vio reflejado de manera similar en la Villa y Corte de Madrid, convirtiéndose en un problema de seguridad civil.³⁶⁹ Las forasteras tenían el estigma de prostitutas, algo que se deja ver en las tonadillas y que forma parte de la condición de ciudad itinerante que era Madrid en época del mejor alcalde³⁷⁰.

En la clasificación etnográfica que realiza Miguel Herrero García de la sociedad española del siglo XVII encontramos a “los españoles, los castellanos, los portugueses³⁷¹, los andaluces, los extremeños, los manchegos, los gallegos, los

³⁶⁸ ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. “Plan de una casa-estudio de teatros del siglo XVIII”, en: *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, Núm. 6, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1987, p. 458.

³⁶⁹ AGUILAR PIÑAL, Francisco. *Madrid en tiempos del “mejor alcade”*, Vol. 3, Sant Cugat [del Vallès]: Arperio, 2016, p. 416.

³⁷⁰ Se remite a epígrafe “Movilidades humanas” subepígrafe “Forasteros y grupos marginales: vecindad y factores de exclusión”

³⁷¹ A los portugueses en el siglo XVII se les tenía aversión porque gran número de ellos eran judíos convertidos (marranos) a quienes la unión de los reinos peninsulares les ayudó para

asturianos, los montañeses, los vascongados, los aragoneses, los catalanes, los valencianos y los indianos. Los extranjeros: los italianos, los franceses, los flamencos, los holandeses, los ingleses, los irlandeses, los alemanes, los turcos, los moriscos, los judíos”.³⁷² Ahora bien, tomando en consideración que la ciudad europea más grande del siglo XVI era Sevilla, por el número de habitantes con los que contaba, será importante tomar en consideración los datos que arroja Domínguez Ortiz sobre la clasificación de su población.

La población de Sevilla durante este periodo fue muy heterogénea y se encontraban principalmente: extranjeros³⁷³, moros y negros. Los primeros eran negociantes, los segundos obreros y los terceros esclavos. El principal factor que determinaba esta multiculturalidad era el comercio con las Indias. Los italianos y flamencos eran los considerados de *élite* por ser nativos de países aliados a el imperio español. Durante el siglo XVII la inmigración que predominó fue la de comerciantes y obreros franceses y portugueses que eran mal vistos porque ejercían los oficios humildes y hacían una competencia desleal al pequeño comercio.³⁷⁴

En el caso de los moros y negros su estudio es muy amplio debido a los procesos de trata de humanos en la Península Ibérica. Durante el siglo XVI Sevilla y Lisboa constituían los mercados esclavistas más importante de la península. Los sitios de procedencia de cautivos que tenían Sevilla son muy variados, la clasificación del grupo de esclavos se dividía en: moros, canarios, indios y negros. Los musulmanes eran considerados los enemigos de la fe, procedentes de la conquista de Málaga y de Granada o berberiscos del Norte de

poder extender por España sus negocios. El dinero recaudado lo colocaban en otros países como Holanda. En este siglo vivían cerca de dos mil familias portuguesas en Sevilla. DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *Orto y Ocaso de Sevilla*, [Sevilla] : Diputación de Sevilla, Servicio de Archivo y Publicaciones, 2003, p. 47.

³⁷² HERRERO GARCÍA, Miguel. *Ideas de los españoles...*, *óp. cit.*, p. 10.

³⁷³ Italianos, flamencos, irlandeses, ingleses, mercaderes griegos y armenios. DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *Orto y Ocaso...*, *óp. cit.*, p. 48.

³⁷⁴ *Ibíd.*, p. 47.

África. Los canarios eran cautivos de la conquista del archipiélago³⁷⁵. Los indios eran traídos de América y los negros generalmente provenían de las factorías portuguesas de África.³⁷⁶

América fue a partir del segundo decenio del siglo XVI el mejor cliente en la trata de esclavos del mercado sevillano. Esto se debió principalmente al cultivo de la caña de azúcar. Los esclavos que eran llevados a territorios americanos eran negros, debido a que la corona en 1501 prohibió el traslado a estas tierras de moros, judíos, herejes y conversos. Sólo podían ir esclavos negros que hubieran nacido en poder de cristianos y criados en Castilla, y estos eran destinados a las Islas de las Antillas. La Española, Cuba y San Juan de Puerto Rico generalmente³⁷⁷. Los negros que eran llevados a este continente generalmente eran ocupados en minas o ingenios azucareros, mientras que a las mujeres se les ocupaba en el servicio doméstico.

El primer esclavo documentado en Sevilla data de 1453³⁷⁸. La fecha marcada como la de mayor adquisición de esclavos canarios en la península es 1496 con un total de 40; después fue decreciendo hasta encontrar sólo dos, en los protocolos notariales, en 1525. En el caso de los indios se podría decir que su presencia fue casi nula, su primera presencia se documenta en 1500 con dos varones y en 1525 alcanza su máxima cifra con 6 ejemplares.³⁷⁹ Estos son los grupos que encontraremos en el teatro breve.

Los distintos escenarios geográficos existentes crearon en España distintos estereotipos, uno de ellos y que es el que nos interesa en nuestro estudio es el de Guinea por su parecido con América. A esta tierra africana siempre se la identifica con animales feroces y seres humanos monstruosos, entre los que se

³⁷⁵ El número de cautivos canarios en Sevilla, en el último tercio del siglo XV y en los primeros años del XVI fue notable. FRANCO SILVA, Alfonso. *La esclavitud en Sevilla...*, *óp. cit.*, p. 61

³⁷⁶ *Ibíd.*, p. 59.

³⁷⁷ *Ibíd.*, p. 98.

³⁷⁸ *Ibíd.*, p. 133.

³⁷⁹ *Ibíd.*, p. 140.

encuentran los pigmeos, los cinocéfalos, y los negros.³⁸⁰ Los pigmeos se verán aún en la literatura como representación de seres monstruosos procedentes de América o África³⁸¹. De las pocas reminiscencias que quedan de este vocablo podemos citar el correspondiente a la tonadilla a dúo *El remedo de los graciosos*³⁸² de Antonio Rosales. Los dos personajes son representados como pigmeos americanos. Si nos remitimos al *Diccionario de autoridades* de 1737 los describe como: “persona que es de estatura o tamaño muy pequeño: y por extensión se dice de otras cosas. Díjose así con alusión a los Pigmeos, gente tan pequeña, que aseguran no pasa su estatura de un codo”³⁸³. Ahora bien, según la descripción que nos concede Fra Molinero podemos decir que eran seres monstruosos, ¿por qué *monstruosos*?, por la simple razón de su condición de gentes de color negra. En las sociedades africanas entre los negrillos pigmeos centroafricanos eran comunes las danzas de animales. Este tipo de danza era de “pantomimas dramáticas, antiquísimas y primitivas, representando la muerte del animal sagrado o del dios agrario; [... las cuales eran...] danzas zoomímicas en los menos adelantados pueblos africanos, sin relación alguna, al menos aparente, con creencias totémicas, sino como simples evocaciones pantomímicas de magia, aplicadas casi siempre a la cinegética.”³⁸⁴ En el caso que nos ocupa, la tonadilla *El remedo de los graciosos* hay una escena representada por los pigmeos americanos en la que se desarrolla un baile al que, en este trabajo, denominaremos *pai pai*:

GRANADINA	Yo soy aquella moza quen otro tiempo alboroté el teatro con este cuento
-----------	--

³⁸⁰ FRA MOLINERO, Baltasar. *La imagen de los negros en el teatro del siglo de oro*, España: Siglo XXI de España, 1995, p. 6

³⁸¹ “La visión de África como una tierra llena de monstruos y portentos inhumanos aparece insistentemente en los escritos de Plinio, Herodoto, Estrabón, Tolomeo (a través de la transmisión árabe), las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla, y sobre todo el *Polyhistor* del romano Julio Solino (siglo II d.C.), traducida al castellano en 1573, en Sevilla, cuyas descripciones fantásticas tuvieron amplio eco en la España del Siglo de Oro” FRA MOLINERO, Baltasar. *La imagen de los negros...*, *óp. cit.*, p. 6

³⁸² BHM. MUS 113-3.

³⁸³ *Diccionario de Autoridades*, Tomo V, 1737.

³⁸⁴ ORTIZ, Fernando. *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, Habana: Publicaciones del Ministerio de Educación, 1951, p. 116.

LOS DOS	To ro ro::: rirare rirore rirare riroro alboroté el teatro con este cuento
GRANADINA	Y ahora ver quiero si hay alguien que se acuerde de aquellos tiempos
[estribillo]	
GARRIDO	Eso fue <i>in illo tempore</i> pero ya mi alma aquesto solamente es lo que agrada
	[y fue a pai pai fue a y fue a pai pai fue a]
GRANADINA	De esas chuladas me mamo yo a docenas cuando me encaja [mire usted]
	[y fue a pai pai fue a y fue a pai pai fue a]
GARRIDO	¿A que esa es pulla?
GRANADINA	Esto es, veas no falta, quien te las mulla
	[y fue a pai pai fue a y fue a pai pai fue a] siga después veremos quién mejor me da ³⁸⁵

Presenta las características propias de los bailes negros, que son: el empleo de monosílabos repetidos y el juego de *llamada y respuesta*. Podemos sugerir que en el juego de palabras se realiza una pantomima del acto sexual, lo cual se desprende de la acotación “mire usted” donde posiblemente (Granadina) se señalaba el órgano femenino. Si analizamos la jerga que se utiliza tenemos vocablos indicativos de esto: pulla, mulla y mamo. El diccionario de autoridades define pulla como “Dicho obsceno o sucio de que comúnmente

³⁸⁵ Véase Anexo II. Edición de apuntes teatrales. II. 8. Tonadilla a dúo *El remedo de los graciosos*, vv. 53- 82.

usan los caminantes, cuando se encuentra unos a otros, o a los labradores que están cultivando los campos, especialmente en los tiempos de siega y vendimias. [...] Mandamos que de aquí adelante ninguna persona sea osado a decir ni cantar, de noche ni de día, por las calles, ni plazas, ni caminos, ningunas palabras sucias, ni deshonestas, que comúnmente llaman pullas”³⁸⁶. Es decir, después de decir que se comería a cualquiera, entendemos que es un acto deshonesto porque después dice que esto es una pulla. Finaliza diciendo que entiende muy bien sus intentos porque dice “quién te las mulla”, esta frase el diccionario de autoridades la define como aquella “con que se da a algún sujeto, que hay otro que le conozca sus ideas o intentos, y tiene habilidad para rechazarlos o resistirlos”³⁸⁷. Podríamos catalogarlo como otro ejemplo parecido al baile mandingoy³⁸⁸.

Los *pai pai* son una sociedad americana del norte de Baja California, que basan su subsistencia en la caza, la pesca y la recolección de frutos³⁸⁹, es decir son un grupo social considerado primitivo. Por ello el tipo de danza que representan es semejante a la cacería de la hembra. Las similitudes que podemos encontrar con las danzas de los pigmeos africanos son las insinuaciones hacia los órganos sexuales y las actuaciones pantomímicas:

Le Roy ha relatado algunas de ellas, como la “danza del gorila y la del elefante”, representando su cacería “con extraordinario verismo de expresión”. En la “danza de la miel” el bailaror figura primero el hallazgo de la colmena y los preparativos minuciosos para catarla; luego enciende el fuego, alumbrando una antorcha, se pone una calabaza a la espalda y, con el cuchillo entre dientes, parte para el rico depósito de miel. Escala el peñasco, sube, salta, resbala, cae, se levanta, vuelve a deslizarse, al fin llega. Con la antorcha ahumea la colmena, con el cuchillo la abre y con la lengua prueba la dulce linfa. ¡Qué sabrosa! Todos los espectadores ríen al ver sus graciosas muecas de goloso; pero de repente, una contracción espantosa. Una abeja lo ha picado. Y luego otra y otra mas, diez, cien, todo el enjambre, y el danzante simula que se defiende de los terribles animalitos con una risa cómica

³⁸⁶ *Diccionario de autoridades* (1737)

³⁸⁷ “haber quien se las mulla”. *Diccionario de autoridades* (1734)

³⁸⁸ Se remite al epígrafe “Bailes lascivos” subepígrafe “Mandingoy”

³⁸⁹ TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. *Entrecruzamientos: la cultura bajacaliforniana, sus autores y sus obras*. México: Universidad Autónoma de Baja California, 2002, p. 12.

irresistible. Una abeja le pica la barba, otra entre sus cabellos, otra más indiscreta le pincha su enorme ombligo; pero otra es aún más atrevida, punzante y dolorosa. Sin reparo, la abeja ha penetrado entre los pliegues de su tenue taparrabo y ha clavado su aguijón en... ¿Cómo decirlo?, escribe el P. Trilles. “El bailaror nada oye y se agita como si todo el enjambre estuviera atacándolo entre sus muslos. No son pocos los espectadores que se revuelcan de risa... Ese negrito es de una comicidad extraordinaria. Esas danzas mímicas, y esas pantomimas de los pigmeos africanos, pueden clasificarse como “arte dramático”, dice J. Bernard con precisión.³⁹⁰

En la literatura española del Siglo de Oro se realiza una diferenciación entre el negro de Etiopía³⁹¹ y el negro de Guinea. Fra Molinero nos explica que se debe a la legitimación greco-latina que tenían los de Etiopía, mientras que los negros de Guinea eran los esclavos. Esta ideología esclavista estaba constituida para mostrar un régimen perfectamente estratificado y para narrar al público la historia de aquellos negros que aceptaban la esclavitud de forma voluntaria, y en consecuencia su historia debía ser contada. Cabe aclarar que esto sólo era una imagen idílica de los negros, porque estaba claro que ningún ser humano acepta no tener libertad.³⁹² De la misma forma Ximénez de Enciso realiza una clasificación de negros: ladinos y bozales. Los bozales eran aquellos que hablaban la *lengua de negros* que era la manifestación de su esclavitud y en el teatro eran los *graciosos*; en cambio los *ladinos* eran la segunda generación de los negros o mulatos nacidos en España que hablaban español.³⁹³ Con Lope de Vega se inicia la tradición de la representación del negro con un castellano sin

³⁹⁰ ORTIZ, Fernando. *Los bailes y el teatro...*, *óp. cit.*, p. 116.

³⁹¹ La obra *Etiópicas* de Heliodoro del siglo IV d.C. es un exponente de la idealización de Etiopía. Este era un “país en el que “el oro se emplea para todos los usos que el hierro cumple entre los demás pueblos”, y tanto sus sacerdotes – gimnosofistas – como su rey son verdaderos dechados de virtudes, modelos de rectitud, justicia y piedad. La influencia de esta obra en la literatura española fue grande, pero bastante tardía. Las primeras versiones no griegas aparecen después de 1547, año en que se publicó la edición francesa; hasta 1554 no se editará la primera versión castellana, fecha muy posterior a la aparición del negro literario”. BARANDA LETURIO, Consolación. “Las hablas de negros. Orígenes de un personaje literario”. En: *Revista de Filología Española*, vol. LXIX, nº 3/4 (1989), p. 312.

³⁹² FRA MOLINERO, Baltasar. *La imagen de los negros...*, *óp. cit.*, p. 17.

³⁹³ STOICHITA, Victor: “The Image of the Black in the Spanish Art”, en: *the image of the Black in Western Art: from the “Age of Discovery” to the Age of Abolition: Artists of the Renaissance and Baroque*, David Bindman and Henry Louis Gates, Jr. (eds.), part 1, vol. 3, New Edition, 2010, p. 219.

deformaciones lingüísticas, y la primera aparición de *lengua de negro* en la literatura castellana se debe a Rodrigo de Reinosa a finales del siglo XV.³⁹⁴

A partir de la literatura del Siglo de Oro se muestran los lenguajes especiales y de las minorías que generalmente eran los estratos marginales que representan los sujetos objeto de nuestro estudio: negros y gitanos.

Era muy común en la época la miscelánea de varios personajes en una misma obra, en la que podían compartir escena negros, gitanos, moriscos y pastores. Los pastores forman una parte importante de nuestro repertorio porque estarán presentes en villancicos, autos, tonadillas, sainetes y entremeses durante el siglo XVI hasta el XVIII. A los pastores se les representa con el dialecto llamado *sayagués*,³⁹⁵ y los maleantes, ladrones, prostitutas utilizan la *germanía* que se utiliza en muchas ocasiones para la representación del negro haciendo uso de latinismos y metáforas con la intención de conseguir un lenguaje críptico.³⁹⁶

Este tipo de lenguajes marginales se difundieron, secularizaron y popularizaron a lo largo del siglo XVI en figuras como el *bobo*, el *gallego*, y el *villano*, iniciando con Diego Sánchez de Badajoz, Gil Vicente y Lope de Rueda, y continuaron

³⁹⁴ FRA MOLINERO, Baltasar. *La imagen de los negros...*, *óp. cit.*, p. 23.

³⁹⁵ Esta forma de hablar inicia en la poesía litúrgica a finales de 1400. BRANCHE, Jerome. *Colonialism and Race...*, *óp. cit.*, p. 67. Sus rasgos son "alteraciones en el vocalismo átono, esporádicas aféresis, epéntesis, síncopas, apócope, metátesis, paragoge y asimilaciones, palatalizaciones de /n/ y /l/ iniciales, aspiraciones y mantenimiento de f- inicial, presencia de diminutivos en -ino, a y aumentativos en -ón, de los prefijos superlativos per- y, en menor medida, de-, des-, es- y re-, de los indefinidos *quillotro* y *quellotro*, de contracciones, de tiempos perfectos con -o para la tercera persona de plural, de juramentos e interjecciones populares, de rusticismos..." GARCÍA ARANDA, María Ángeles. *El español clásicos (siglos XVI y XVII)*, Madrid: E-Excellence, 2006, pp. 24-25. "The adjective *sayagués* refers to a person from the Sayago County of the province of Zamora and figuratively implies someone of coarse and uneducated background. In Golden Age literature, it became a topos for all rustic speak and specifically in drama it was used to typify rural characters". THOMPSON, Peter E. *The Triumphant Juana Rana: A Gay Actor of the Spanish Golden Age*. Toronto: University of Toronto Press, 2006, p. 161. El uso de esta lengua rústica castellana es utilizada por primera vez en las *Coplas de Mingo Revulgo* y logró su consagración con Encina y Lucas Fernández. Esta lengua tiene la intención de "dar carácter a los pastores y de convertirlos en personajes cómicos" BARANDA, Consolación. "Novedad y tradición en los orígenes de la prosa pastoril española". En: DICENDA. *Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 6, Universidad Complutense de Madrid, 1987. p. 369.

³⁹⁶ GARCÍA ARANDA, María Ángeles. *El español clásicos (siglos XVI y XVII)...*, *óp. cit.*, p. 25.

durante el Siglo de Oro Lope de Vega, Simón Aguado³⁹⁷ y Quiñones de Benavente³⁹⁸.

La utilización del lenguaje para ridiculizar a las clases marginales nos muestra la importancia de la literatura en las clases dominantes; no hay que olvidar que en 1508 se funda la Universidad de Alcalá con la finalidad de estudiar el latín, griego y hebreo a partir de Nebrija (1492), Villalón (1558) y Correa (1625), lo que denotaba el prestigio del uso del buen lenguaje como sinónimo de civilidad, poder y prestigio.³⁹⁹ Tan claro se tenía este concepto de civilidad y buen gusto a través de la palabra, que en el sainete *El tribunal del buen gusto* alegan el uso de los códigos del buen gusto con De Bartolo, Baldo y Covarrubias:

UNOS	Viva nuestra tonadilla.
TON. ANT. ⁴⁰⁰	Me pinto sola para esto
ABOGADO 2.	Dice bien: y se la debe preferir
CABALLERO	en el infierno
ABOGADO 2	Mi parte tiene razón
ABOGADO 1	Con Bartulo yo lo niego
ABOGADO 2	Yo lo sostengo con Baldo
ABOGADO 1	Yo con Covarrubias
ABOGADO 2	¡Bueno!
	Vuestras leyes son mojadas
ABOGADO 1	Y aprendí el código entero ⁴⁰¹

³⁹⁷ El entremés *Los negros* de Simón Aguado nos da un ejemplo del empleo de monosílabos repetidos. Este tipo de rasgos son muy usuales en los cantos de África Central, así como el juego de llamada y respuesta que caracterizan el canto de los negros. NAVARRO GARCÍA, José Luis. *Semillas de ébano: el elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*, España: Portada Editorial, 1998, p. 74. Ver WERNER, Alice. *The natives of British Central Africa*, London, 1906.

³⁹⁸ BRANCHE, Jerome. *Colonialism and Race...*, óp. cit., p. 67

³⁹⁹ *Ibíd.*, p. 68.

⁴⁰⁰ El personaje es Tonadilla antigua

⁴⁰¹ BNE. MSS/14499/8, f. 15r. Sainete *El tribunal del buen gusto*. El fray Pedro de Covarrubias escribió *Remedio de jugadores* (1519), obra dedicada a la censura del juego y de sus viciosas derivaciones. Hubo otros autores que dedicaron parte de su obra a esta temática entre los que se encuentran el padre Mariana y el padre Luque Fajardo.

Este sainete, *El tribunal del buen gusto*⁴⁰², es un ejemplo del pensamiento dieciochesco que corresponde con las nociones del ideal humano entre las que se encuentra, como su nombre lo dice, “el buen gusto”. Este concepto es sinónimo en este momento histórico de “virtud” o del “bien común” en el que su consecución es el predominio de la razón.⁴⁰³ La potencia regidora de estos conceptos en la literatura neoclásica viene a ser en las manifestaciones teatrales la *tragedia sentimental*. El hilo conductor del sainete es la disputa de los bailes nuevos con los antiguos. Los números musicales que se desarrollan son: *cavatina* (moderno), *bolera* (antiguo), *zorongo* (antiguo), *veneciana* (moderno). Al término de la tonadilla en el mismo hilo argumental se presenta un *juguete musical*.

La peculiaridad de este sainete es la intervención de personajes negros. Se podría considerar que son gitanos, debido a los bailes que interpretan; en este caso nos estamos refiriendo al *zorongo*, que es un baile en compás de tres por ocho que bailaban especialmente los gitanos. Parece ser que es un derivado de la zarabanda, pero un poco más honesto y sencillo; era cantado al son de guitarras, bandurrias y vihuelas⁴⁰⁴. Fue un baile frecuente en la tonadilla escénica y su principal exponente es Blas de Laserna que lo incluye en diversas tonadillas⁴⁰⁵. También se le relaciona con el *zarambeque*, y con las voces *zarango* y *zerengue*, que se encuentran en algunos estribillos en las tonadillas; así como con el *dengue*, considerado otro baile propio de los gitanos. El *dengue* lo utiliza Guerrero en *Fingir lo que puede ser*.⁴⁰⁶ Don Preciso considera al *zerengue* un baile

⁴⁰² BHM. Tea 1-170-4c

⁴⁰³ BERBEL RODRÍGUEZ, José J. *Orígenes de la tragedia neoclásica española (1737-1754): la Academia del Buen Gusto*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003, p. 175 (Serie: Literatura N° 69)

⁴⁰⁴ ESPEJO AUBERO, Amparo – ESPERO AUBERO, Alicia. *Glosario de términos de la danza española*, España: Librerías Deportivas Esteban Sanz, 2001, p. 242.

⁴⁰⁵ Tonadilla a tres *El último que llega*; tonadilla a cuatro *La gallega seducida*; ópera en un acto *La gitanilla por amor* o *La gitanilla fingida*; tonadilla a tres *La receta para otra*; tonadilla a solo *Las músicas*; tonadilla a tres *La queja de la señora Vicenta*; tonadilla a dúo *La distraída enmendada*. NÚÑEZ, Faustino. *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*, Barcelona: Carena, 2008, pp. 226-29.

⁴⁰⁶ NAVARRO GARCÍA, José Luis. *Historia del baile flamenco*, Vol. 1, Sevilla: Signatura, [2008-2010], pp. 125-6. En la obra de Guerrero *Fingir lo que puede ser* el estribillo del *dengue* dice: “que *zerengue* deja el *dengue*”.

concreto, por lo que Faustino Núñez nos deja varios ejemplos de obras con este baile⁴⁰⁷.

Los movimientos del *zorongo* se caracterizan por el balanceo de los cuerpos y de las caderas. Es un baile cargado de sensualidad y que se atribuía a los negros. En la literatura de cordel se podían leer los siguientes versos:

Tú has venido desde el Congo
y como fuerte africano
pasaste, por tu bondad
de ser moro a ser cristiano.
¡Ay zorongo, zorongo, zorongo!⁴⁰⁸

Estos versos nos dejan clara su procedencia africana, y son bailes que enriquecieron el panorama dancístico de la península y que pasaron por el tamiz de lo andaluz; por ello, son representantes de los gitanos en el teatro.

En el caso que a nosotros nos ocupa, en la disputa de bailes del sainete *El tribunal del buen gusto*, el *zorongo* compite con un aria al estilo italiano.⁴⁰⁹ Después de bailar el *zorongo*, los personajes dicen:

ROJO Arrumales,

PUCHOL poco a poco

ROJO ¿que se me ven los umbrales
 del pundonor? ¡Ay, qué vergüenza!⁴¹⁰

⁴⁰⁷ Obras con baile de *zerengue*: El sainete *El loco con juicio* (1776); al tonadilla a dúo. *La oposición de cortejos* de Pablo Esteve (1780); la tonadilla a cuatro *El figurón* (s/f); la tonadilla general o folla. *Alarma, alarma todos...* de Blas de Laserna (s/f); la tonadilla a solo. *La miscelánea* de Blas de Laserna (1776); la tonadilla a dúo *Las aventuras del gitano* de Pablo Esteve (1774); la tonadilla a tres. *El antojo de Garrido* de Pablo Esteve (1781); el sainete *Los dos tutores* de Pablo del Moral (1791); y el sainete *Los molineros* de Luis Misón (1762). NÚÑEZ, Faustino. *Guía comentada de música...*, *óp. cit.*, pp. 232-33.

⁴⁰⁸ NAVARRO GARCÍA, José Luis. *Historia del baile flamenco...*, *óp. cit.*, p. 126.

⁴⁰⁹ Esta clase de disputas no es exclusiva de esta obra como podemos observar en el sainete *Los majos envidiosos*, donde hay una disputa con los bailes franceses, siendo el fandango y el *zorongo* los bailes predilectos.

⁴¹⁰ BHM. Tea 1-170-4b. Aria f. 4v

Sabemos que son negros porque lo advierte el apunte teatral, y como se puede observar el estilo del baile no es del todo honesto debido a que busca la comicidad y el sonrojo del auditorio.

Seguido con el hilo argumental del sainete de la pelea de lo nuevo por lo antiguo, salen una pareja de negros que traen a un niño blanco en brazos:

LEÓN Siola Alcalde de camina
 que venimos a este puesto
 a disputar sobre el baile
 me ha de difinarla un pleito
 que tengo con mi mugela.

 Ella es negla y yo soy neglo
 ha parido un hija banca
 yo digo que hay tampa en ello,
 y ella dice que no hay tampa
 ¿Cuál tiene razón en esto?⁴¹¹

Concluye el sainete con un *juguete musical* interpretado por vizcaínos que se disfrazan de negros, que tiene como única finalidad terminar con alegría y gracejo el sainete; sin olvidar la disputa de los bailes antiguos y los modernos. El número musical de este *juguete* es un baile de negros que tiene los elementos característicos de los bailes de negros: compás de amalgama de seis por ocho y tres por cuatro y el empleo de monosílabos repetidos. Los personajes crean una simulación de remedo y tartamudez entre los dos.

Desde la época de Juan del Encina existen una serie de textos que atribuyen a los vizcaínos “una cortedad de ingenio, de razones, de palabra y de modales”⁴¹². Lope de Rueda los tenía dentro de las cuatro figuras de la comicidad, que eran: la negra, el rufián, el bobo y el vizcaíno.⁴¹³ La primera noticia que se tiene de la figura vizcaína en el teatro se debe a Torres Naharro en 1517 con la obra *Tinellaria* de su *Propalladia*. Manuel Ferrer nos aclara las características del personaje vizcaíno, el cual muestra el sentimiento propio de

⁴¹¹ BHM. Tea 1-170-4c, ff. 13v-14r.

⁴¹² HERRERO GARCÍA, Miguel. *Ideas de los españoles...*, óp. cit., p. 258.

⁴¹³ FERRER CHIVITE, Manuel. “La figura del vizcaíno en el teatro del siglo XVI”. En: *En torno al teatro breve*, editado por Margot Versteeg, Amsterdam: Rodopi, 2001, p. 23.

orgullo por su pueblo y la animadversión con respecto a los castellanos. Este punto es el que a nosotros nos interesa porque es una de las características que presenta el *juguete musical*.

Una vez finalizado el *baile de negros* o *paso de vizcaínos* el guión musical muestra la presencia de tres bailes que seguirán a continuación de este: un *zortziko*, un *agudo* y una *guala*.

Como podemos ver estos bailes son un ejemplo de la enemistad que existía entre vizcaínos, castellanos y moriscos; pero el auditorio decidirá cuál es de su agrado, tal como lo expone Querol (vizcaíno negro) al término del sainete:

QUEROL	Voy a dar el tallo estadme todos atentos a unos les gusta lo majo a estos les gusta lo serio y entre gustos no hay disputas según dice aquel proverbio todos aquí le habéis dado que era el principal objeto con que así o haced las paces o mirar que reñiremos ⁴¹⁴
--------	--

El término *guala* tiene que ver con la aparición de algunos arabismos en boca de personajes negros. Esto está íntimamente relacionado con la trata de esclavos y la islamización de algunos pueblos. Las zonas de Tekroun, Guinea y Mali fueron en parte islamizadas, y existen testimonios portugueses que señalan la existencia de pueblos mandingas convertidos al Islam en los siglos XV y XVI. Por tanto, en la trata de esclavos se pueden encontrar negros importados de procedencia musulmana y por ello se mezclan las designaciones de *negro* y *moro*.⁴¹⁵

⁴¹⁴ BHM. Tea 1-170-4c, ff. 14r-14v.

⁴¹⁵ BARANDA LETURIO, Consolación. "Las hablas de negros...", *óp. cit.*, p. 320.

1.2. Identidad racial

El discurso español de la negritud siempre ha estado asociado a África y América, y en él encontramos el elemento *Andalusí*, la esclavitud y la colonización; siendo España siempre un objeto exótico por parte de Europa. La otredad en España siempre ha estado asociada a los deseos de la cristianización de los territorios que conllevó la hibridación de varias culturas y la construcción de una otredad a partir del discurso de la representación de la negritud. Las diferencias religiosas de todos los súbditos de la corona a lo largo de la historia de España nos permiten tener una visión alternativa de la nación española. El complejo estudio de la identidad nacional, se abre para nosotros a través de una ventana —el teatro breve madrileño— que nos muestra el día a día de la metrópoli española dieciochesca, permitiéndonos caracterizar a partir de ahí las estructuras ideológicas del pueblo español.

Esto propicia la distinción de cada componente a partir de las diferenciaciones raciales fenotípicas. Estableciéndose distintos discursos a partir del color de piel que cada persona tiene de acuerdo a su origen.

El estudio de la fisonomía nace en Grecia con Hipócrates, durante la Edad Media y el Renacimiento se empezaron a preguntar cómo diferenciar a un ser humano de otro. Se empezó por describir y registrar a partir de estructuras teológicas, médicas y legales. A partir del periodo comprendido entre los siglos XIV y XVI en Europa se inicia a regular la identificación de las personas a través de papeles de identificación, entre los que encontramos los *passaporti* (para soldados), *billets de santé* (por posible enfermedad infecciosa de viajeros), y *lettres de conduit* (para comerciantes y diplomáticos). Esto permitía tener un control sobre la población, lo cual incluía descripciones oficiales de la apariencia física de las personas en las que se anotaban las ropas, marcas, color de piel, y signos que pudieran encontrar en el cuerpo (como manchas, lunares, etc.). Esto se debe a la influencia de los códigos legales romanos y la

identificación de la población, que se convirtió en una prioridad para la práctica legal y la literatura jurídica.⁴¹⁶

El estudio de la complexión es un tema muy extenso que no es objeto de nuestro estudio, pero sí es importante hacer unas aclaraciones al respecto para entender el por qué de la representación y de los tópicos en los distintos personajes que se presentan en el teatro a través de varios siglos en España. En el siglo XIII, el estudio de la complexión se realizaba a través de los *textos galénicos* en los que se creía que todas las criaturas vivientes estábamos compuestas de cuatro cualidades: calor, frío, humedad y sequedad. Por tanto, los tratados galénicos establecían que el comportamiento, la apariencia, las aptitudes y el estatus moral estaban conectados a la condición física, a sus humores y su condición natural; por tanto la complexión englobaba una amplia serie de significados. Podía significar las cualidades de una persona, así como su humor (bilis blanca, amarilla, sangre y flema) y su temperamento, que estaba gobernado por el humor (melancólico, optimista, etc.), que condicionaba el color de la piel. Tal fue la influencia de estos tratados que aún en el siglo XVII se seguía hablando de ellos, como podemos ver en un villancico dramático, en el cual el personaje de médico dice:

MÉDICO

Yo soy un médico insigne,
tan sectario de Galeno,
que me acredito en los malos
y me calumnian los buenos.
Por el bien que les hace
a los enfermos,
todos por él se mueren
sin más remedio.⁴¹⁷

Durante el siglo XIV la complexión también estuvo asociada a la edad y el sexo, siendo estas dos condicionantes lo que determinaba si se tenía una *buena* o *mala*

⁴¹⁶ GROEBNER, Valentin. "Complexio/Complexion: Categorizing Individual Natures, 1250-1600". En: *The Moral Authority of Nature*, Lorraine Daston y Fernando Vidal (eds.), University of Chicago Press, 2003, p. 364.

⁴¹⁷ Citado por LLERGO OJALVO, Eva. *El villancico paralitúrgico: un género en su contexto*, Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 2017, p. 337. Villancico VI, Reyes, 1693.

complexión (*malicia complexion*). El tipo de *complexión*, a su vez, era lo que determinaba la causa de las pasiones, apetitos excesivos y gustos⁴¹⁸.

Durante el siglo XVI hubo dos escritos muy populares basados en el *Secretum Secretorum* de Michael Scotus, titulados *Physiognomiae et chiromantiae compendium* or *Complexionenbüchlin*, los cuales se imprimieron en latín, alemán, inglés e italiano en la primera mitad del siglo. Estos compendios permitían detectar las características de los enemigos a través de la fisonomía (los signos de su cuerpo).⁴¹⁹ Durante los siglos XVI y XVII la descripción más popular de la literatura fisonómica se encuentra en la carta de Publius Lentulus, en la que hallamos la descripción de la cara y cuerpo de Jesús; el cual se convirtió en un parámetro de fisonomía durante este periodo. Al saber el rango que tiene Jesús como hijo de Dios, se le representa sin ninguna marca de nacimiento y mucho menos con lunares o mancha de ningún tipo, representando de esta manera su pureza. En 1512 Hans Burgkmeier interpreta en un grabado en madera la *complexión* ideal de Cristo⁴²⁰.

Como podemos ver, a partir del siglo XVI se deja de lado el esquema de la medicina galénica y se enfocan los estudios al campo de la descripción de los cuerpos humanos; es decir, se desplaza el término *complexión* del interior al exterior haciendo un mayor énfasis en el color y marcas de la piel.⁴²¹

En el siglo XVII Alonso de Sandoval en su tratado *De instauranda Aethiopum salute* (publicado en Sevilla en 1627 y reimpreso en 1647) expone la consecución de la gloria y bienaventuranza eternas de los africanos negros⁴²² y realiza una clasificación de los distintos tipos de negros entre los que incluye además de los africanos, los de algunas regiones de Arabia, India e incluso Filipinas. Este tratado tenía la intención de explicar las similitudes que existían entre negros y

⁴¹⁸ GROEBNER, Valentin. "*Complexio/Complexion...*", *óp. cit.*, p. 365.

⁴¹⁹ *Ibíd.*, p. 372.

⁴²⁰ *Ibíd.*, p. 372.

⁴²¹ *Ibíd.*, p. 373.

⁴²² Entendiendo que "africanos negros", "esclavos" o simplemente "africanos" eran sinónimos para Sandoval.

blancos, haciendo un estudio dirigido a la salvación de esos seres a través del cristianismo como una identificación metafórica de la *luz* y la *limpieza del alma*. La simbología del color la encontramos desde los primeros siglos del cristianismo. El cristianismo rechaza el concepto del alma negra, pero niega la posibilidad del blanqueamiento de un cuerpo negro. Por ejemplo en el Viejo Testamento el libro de Jeremías dice: “Por la muchedumbre de tus maldades han levantado tus faldas y maltrataron tus talones. ¿Mudará por ventura su tez el etíope, o el tigre su rayada piel? Así, ¿podréis vosotros obrar el bien, tan avezados (como estáis) al mal? (Jer 13: 23)⁴²³

Por tanto el color de la piel era un elemento muy importante para la significación de la identidad, y por ello Sandoval insta en su tratado a la salvación del alma independientemente de la cultura o el lugar de origen; aunque en la práctica no funcionara de esa manera. Por ejemplo los gitanos eran reconocidos por su color oscuro, su cabello rizado y su origen egipcio⁴²⁴; esto era sinónimo de ser un traidor y por tanto intentaban cambiar su apariencia exterior, así como sus nombres. Los gitanos fueron la primera sociedad cuyo documento identitario fue considerado inválido en todo el Sacro Imperio Romano (1551), y en las décadas siguientes aquellos que tenía documento de identidad lo conseguían de forma fraudulenta, es decir falsificado.⁴²⁵ Esto se debió a la Pragmática de 1499 que inicia en el siglo XVI con la persecución de este grupo por decreto Real de los Reyes Católicos.⁴²⁶ Esto es muy importante porque, como podemos observar, la apariencia exterior fue un condicionante indispensable a partir del siglo XVI en la condición legal y

⁴²³ HARPSTER, Grace: “The Color of Salvation: The Materiality of Blackness in Alonso de Sandoval’s *De instauranda Aethiopum salute*”, en: *Envisioning Others: Race, Color, and the Visual in Iberia and Latin America*, Pamela A. Patton (ed.), Leiden and Boston: Brill, 2016, (The Medieval and Early Modern Iberian World; vol. 62), p. 88

⁴²⁴ Se remite al epígrafe de “Gitanos y negros”

⁴²⁵ GROEBNER, Valentin. “*Complexio/Complexion...*”, *óp. cit.*, p. 374.

⁴²⁶ CHARNON-DEUTSCH, Lou. *The Spanish Gypsy: The History of a European Obsession*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2004, p. 17.

moral, lo cual estaba condicionado por la raza⁴²⁷. Esta categoría fue acuñada en el quinientos lo que permitió la clasificación natural por categorías de los humanos⁴²⁸, pero cabe aclarar que aunque el término raza fue utilizado para enfatizar las diferencias fenotípicas, no era aún un concepto biológico o pseudo-científico;⁴²⁹ por lo tanto, el color servía como un elemento para identificar y señalar a los grupos considerados marginales. En el mundo ibérico la definición de raza siempre fluctuará su discurso entre *raza*, *casta*, *linaje*, *nación* y *natura* que evolucionó desde epistemologías medievales que estaban ancladas en la religión y en bases culturales que comprendían inquietudes acerca del linaje, la pureza de sangre y características corporales (fenotípicas).⁴³⁰ El concepto de *raza* durante la segunda mitad del siglo XV significaba *linaje* y *defecto*, y posteriormente en el siglo XVI se unieron estos dos conceptos en el discurso de la *pureza de sangre* (impureza genealógica). La *raza* era un sinónimo de impureza, y si no había impureza no existía la *raza*; por tanto la simbiosis conceptual entre *impureza* y *raza* coexistían siempre y cuando existiera un defecto genealógico en el linaje de la persona.⁴³¹

Otro de los estudios en el rango de la escolástica era la consideración de la temperatura como factor de su naturaleza. En 1565 Jean Bodin en su estudio *Method for the Easy Comprehension of History* propone que el clima es un factor determinante en el color de la piel, lo cual estaba determinado por la latitud; mientras más cerca se encontrasen del ecuador el color de piel era más oscuro y según se fuesen alejando podía ser amarilla, verde, hasta llegar a blanca. Esto

⁴²⁷ En el sentido de un grupo de personas o animales con una ascendencia u origen común y parecido.["in the sense of a group of persons or animals of common descent or origin and likeness"]. GROEBNER, Valentin. "*Complexio/Complexion...*, *óp. cit.*, p. 378.

⁴²⁸ *Ibíd.*, p. 378.

⁴²⁹ HARPSTER, Grace: "The Color of Salvation...", *óp. cit.*, p. 85.

⁴³⁰ PATTON, Pamela A. "Introduction: Race...", *óp. cit.*, p. 7

⁴³¹ HERING TORRES, Max S. "Purity of Blood: Problems of Interpretation". En: *Race and Blood in the Iberian World*, Max S. Hering Torres, María Elena Martínez, David Nirenberg (eds.), Wien and Berlin: Lit Verlag, (Serie Racism Analysis, vol. 3), 2012, p. 19. Por ello hay un sin número de obras breves que hacen hincapié en este tema: *Entremés de los linajes* (del Cómic festejo de Francisco de Castro. En esta obra se describen los tópicos de cada personaje: el negro (gente ruin), el moro (como Turco se le considera gente noble), y la mondonguera, que está considerada como la de peor linaje y sangre, dice: "ay persona de más sangre/que una Mondonguera?".

estaba ligado a los apetitos sexuales; por ejemplo, los que se encontraban más al norte por estar lejos del ecuador y de los trópicos eran blancos y por tal motivo su castidad estaba asociada a su falta de apetitos sexuales.⁴³² De ahí se desprende que los negros tengan una inclinación hacia un deseo excesivo del placer sexual, por ello se les representa casi siempre en forma lasciva. Un ejemplo claro lo tenemos en el teatro breve a partir de la representación de sus bailes que siempre están dentro del contexto del erotismo. Esto nos permite entender, una vez más, que de acuerdo a su lugar de origen se establecía la creación de la identidad racial. El discurso racial formaba parte del discurso nacional ya fuera en la metrópoli o fuera de ella, es decir en las colonias que formaban parte de su protectorado.

La identidad racial era un factor tan determinante en este momento histórico que antes de mencionar el nombre de la persona se identificaba su raza. Por eso en el teatro siempre encontraremos que al referirse a negros expondrán su raza y posteriormente su nombre o sobrenombre, o simplemente no se menciona su nombre y sólo su identidad racial: “(seguidillas): 'Dos negros se casaron, y el día de boda se enamoraban tiernos de aquesta forma [...]’”⁴³³ en la Tonadilla a dúo *El Acomodo* de Antonio Rosales. O establecen un lugar de origen; en el *Villancico II* del pliego *Villancicos que se cantaron en la ... Yglesia Mayor, en los Maytines solemnes del Santissimo Nacimiento de Nuestro Señor*⁴³⁴ se inicia con la presentación del personaje “Fasico de Manicongo,/¿quele que vamo a Bele?”, manicongo o manicongo eran gentilicios y topónimos africanos muy utilizados.⁴³⁵ Es decir, el Siglo de Oro de la literatura española está marcado por las políticas étnicas de los grupos minoritarios como eran los egipcios, moros, judíos y negros.

El concepto de identidad nacional unido a una identidad cultural y étnica fue motivo de discusión por varios filósofos del siglo de las luces entre los que se

⁴³² GROEBNER, Valentin. “Complexio/Complexion...”, *óp. cit.*, p. 379.

⁴³³ BHM. Tea 219-19

⁴³⁴ BNE. VE/1309-2

⁴³⁵ FRA MOLINERO, Baltasar. *La imagen de los negros...*, *óp. cit.*, p. 22.

encuentran Johann Blumenbach, Immanuel Kant, David Hume, y Friedrich Hegel que meditan sobre el uso de los *caracteres nacionales* distinguiendo a las personas por sus atributos físicos y sus causas morales.⁴³⁶ En la Edad Moderna existieron varios filósofos que a través de las relaciones físicas y morales de los humanos examinaban las causas del progreso y caída de las naciones, así como el progreso de las artes y las ciencias, como es el caso de Thomas Sprat, William Temple, Dryden, Thomas Blackwell, Dominique Bouhours, St. Evremond, Fontanelle, Marmontel, Vico, entre otros⁴³⁷.

Uno de los grandes pensadores sobre la teoría del clima es David Hume. En su escrito *Of National Characters* publicado en 1748 nos da cuenta de ello: “there never was a civilized nation of any other complexion that White, nor even of any individual eminent in action or speculation. No ingenious manufactures among them [the Negroes], no arts, no sciences”⁴³⁸. [Nunca hubo una nación civilizada de ningún otro aspecto que la blanca, ni siquiera de ningún individuo eminente en acción o especulación. No hay ingenio en ellos (los negros), ni arte, ni ciencia]. Este escrito, además del tratado *Treatise of Human Nature*, define que la ideología nacionalista está circunscrita al lenguaje, religión, costumbres, tradiciones de una sociedad que se considera nación⁴³⁹. La orientación de la literatura española de los siglos XVI y XVII era de tipo nacionalista, debido a que era una época temprana a la construcción supranacional de las relaciones de poder y raza de los territorios coloniales que ofrecían un mayor estado de identificación racial. El discurso de esta literatura renacentista y barroca está enfocado en crear signos en el repertorio que producirán un código para escribir literatura de negros. Un ejemplo lo tenemos en los *mandingos*. La expansión de la trata de esclavos comienza con los guanches, los moros y los negros como ya hemos anotado anteriormente. El proceso de exploración y la

⁴³⁶ “en los siglos XVIII y XIX no surgieron corrientes políticas en busca de bases culturales que les permitieran levantar fronteras económicas, lo que podrían haber sido *rasgos de identidad* eran concebidos como obstáculos a la plasmación plena de una *unidad nacional superior*”. NAVARRO GARCIA, José Luis. *Semillas de ébano...*, *óp. cit.*, p. 15.

⁴³⁷ GLYCOFRYDI-LEONTSINI, Athanasia. “Hume on *National Characters*”, Department of Philosophy, National and Kapodistrian University of Athens, p. 1.

⁴³⁸ BRANCHE, Jerome. *Colonialism and Race...*, *óp. cit.*, p. 14

⁴³⁹ GLYCOFRYDI-LEONTSINI, Athanasia. “Hume on *National Characters*” ..., *óp. cit.*, p. 2.

trata de esclavos sobre la costa del oeste de África se manifiesta en la literatura española en forma de nacionalismo; por tanto la diversidad de cautivos subsaharianos que eran los *mandingo*, *wolof*, *Dahomey* se manifiesta en el genérico de *negros*⁴⁴⁰, considerando a estos colectivos como esclavos, tomando en cuenta la premisa aristotélica de que hay personas que nacen esclavas⁴⁴¹.

Los negros no sólo eran africanos, también los podemos encontrar de origen americano, o bien gitanos. No siempre dejan clara su identidad, como en el caso de las tonadillas, entremeses y sainetes; pero se les puede identificar a través de su jerga, su moneda, sus bailes, etc., siendo esto importante durante estos siglos debido a que la raza establecía el discurso nacional.

Tan importante era diferenciar una raza de otra que los villancicos mostraban a través de sus personajes las distintas naciones, y en algunas ocasiones entremezclaban unas con otras. En el caso de *Letras de los villancicos que se cantaron en la ... Cathedral de Cadiz en la Kalenda, noche y día de la Natividad de ... Jesu-Christo, este año de 1675*⁴⁴² se representa a un francés, un gitano, un negro y un portugués. El negro en esta ocasión sólo manifiesta que es de Angola, pero no hay ningún baile exótico que lo caracterice. En cambio uno de los villancicos que permite ver cómo se mezclan unos con otros es el *Villancico VI. Del órgano del pliego Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de las señoras Descalzas la noche de Navidad, este año de 1683 y la noche de Reyes de 1684*⁴⁴³, que presenta a todas las naciones: un catalán, un francés, un polaco, un alemán, un irlandés, un gallego y dos negros de Guinea. Es interesante hacer notar dentro de España, que el gallego y el catalán representan dos naciones distintas.

⁴⁴⁰ "en su mayor parte, los negros procedían de Guinea y Angola, pero también los había que venían de Senegal, Mandinga (actual Gambia), de Sierra Leona, de Mozambique, del Níger, y hasta de Cabo Verde. Cuando no se sabía su procedencia exacta, se decía que eran de la «Nación de Negros»" NAVARRO GARCÍA, José Luis. *Semillas de ébano...*, *óp. cit.*, p. 42.

⁴⁴¹ BRANCHE, Jerome. *Colonialism and Race...*, *óp. cit.*, p. 49

⁴⁴² BNE. VE 150/41

⁴⁴³ BNE. VE 79/2.

También aparecen las representaciones de europeos como de raza negra; el pliego de *Villancicos que se han de cantar la noche de los Reyes, en el Real Convento de Nuestra Señora de la Merced, Redención de Cautivos, desta Corte, este año de 1680*⁴⁴⁴, nos da cuenta de ello, en el *Villancico VIII*. Dos irlandeses exponen que vienen de Cuba a ver al niño Dios: “Oygan a dos Irlandeses,/Pedir con voces profundas,/Que viniendo desde Irlanda,/Dizen, nacieron en Cuba.” y con un baile exponen su negritud:

LOS DOS	Por lu Negri gallardí, Qui vienin disde Irlandí, Vailandí, e cantandí,
---------	--

Un lindí tunitín
Dirindín, din, din,
dirindín, din, din,
Que victur la capí
del Sancti Martín⁴⁴⁵

Como se puede observar, para representarlos se realiza un cambio fonético de las palabras, que suele ser un lenguaje chapurrado⁴⁴⁶. Sírvese de ejemplo la comedia *El apóstol de Salamanca* de Don Felipe Sicardo:

LEGO	¿Quién me metió a limosnero, para perder la paciencia tratando con un valiente, un gorrón y una irlandesa? <i>Sale la Irlandesa</i>
------	--

IRLANDESA	Hoy, hermaní, más que ayer dibir linarmí la horteira; qui tinir muchis chiquillís.
-----------	--

LEGO	Buscar sus madres pudieran que serán más <i>se interpone un soldado, y dice la Irlandesa</i>
------	--

IRLANDESA	Reniegui del patarati del soldat, echarmí a priesa mucho caldo, muchi carni, muchí pan, y mucha berza ⁴⁴⁷
-----------	---

⁴⁴⁴ BNE. VE 128/66

⁴⁴⁵ *Villancicos que se han de cantar la noche de los Reyes, en el Real Convento de Nuestra Señora de la Merced, Redención de Cautivos, desta Corte, este año de 1680*, f. 6v, BNE. VE 128/66.

⁴⁴⁶ Chapurrear: Hablar una lengua con dificultad y cometiendo errores. (Diccionario RAE)

⁴⁴⁷ Citado por HERRERO GARCÍA, Miguel. *Ideas de los españoles...*, óp. cit., pp. 497-98

La idea que los españoles tenían de los irlandeses en el siglos XVIII en términos generales era que sufrían persecución por los protestantes ingleses, por lo que emigraban a España y se les consideraba menesterosos y vagabundos aunque no de dañadas costumbres.⁴⁴⁸ Ahora bien, lo más importante de dichos personajes, en el villancico, es su origen; son una especie de criollos debido a que son de nacionalidad irlandesa pero nacidos en Cuba, y por ello su aspecto es de raza negra. Con esto podemos ver que se presenta una vez más el origen racial como un elemento de identidad.

1.3. Los gitanos y negros

Los gitanos juegan un importante papel en los mitos occidentales del origen de un grupo social. Los mitos de los grupos marginales generalmente son creados por aquellas clases dominantes que tienen el poder político y económico. Las élites crean mitos poco heroicos de los grupos marginales como prueba de su estatus y poder. El origen de los gitanos está marcado en la India por estudios lingüísticos que se han realizado, pero la atmósfera misteriosa que se circunscribe al origen de esta etnia ha permitido a lo largo del tiempo el nacimiento de leyendas que en algunas ocasiones se decantan por la línea bíblica y otras por el mundo de Oriente (Egipto)⁴⁴⁹.

La raza nos permite explicar el carácter individual de las personas, la estructura social de las comunidades y el destino de las sociedades humanas. Benjamin Disraeli en su novela *Tancred* o *The New Crusade* expone que “todo es raza. No hay otra verdad”⁴⁵⁰. El descubrimiento de tierras, la colonización y los procesos

⁴⁴⁸ *Ibíd.*, p. 492.

⁴⁴⁹ En la Edad Media la leyenda alrededor de ellos se basó en la genealogía de la Biblia. Estos eran descendientes de Cam, que estaban marcados por los pecados de Caín. Ezequiel profetizó que los egipcios del Viejo Testamento estarían dispersos por todas las naciones, y por haber renegado de su Dios peregrinarían por 5, 10 años, o por siempre. También éstos eran los hebreos que habían salido de Egipto huyendo del faraón custodiados por Moisés, y finalmente esta raza había sido maldita por tomar parte en la muerte de Cristo al forjar los clavos con los que fue crucificado. CHARNON-DEUTSCH, Lou. *The Spanish Gypsy...*, *óp. cit.*, p. 5.

⁴⁵⁰ Citado por MALIK, Kenan. *The Meaning of Race: Race, History and Culture in Western Society*, New York: New York University Press, 1996, p. 1. DISRAELI, Benjamin. *Tancred or the new*

migratorios nos permiten ejemplificar las disputas de superioridad e inferioridad de los distintos grupos étnicos y la composición de distintas razas en un mismo territorio, que en muchas ocasiones se convertirá en la composición de naciones que se denominará poligenismo. Si hacemos un breve recuento de las naciones podremos observar que casi todas están conformadas por distintos grupos étnicos que forman una misma nación, entendiéndose que existen disputas de superioridad e inferioridad entre los distintos grupos. El poligenismo forma parte del mito pre-adámico (s. XIV) en el que filósofos europeos trazan el origen de la vida humana a partir de la genealogía bíblica. El descubrimiento de un nuevo continente conllevó una nueva forma de explicar el origen del hombre que no fuera a partir de Adán. Las analogías religiosas poco a poco fueron remplazadas con nuevos discursos raciales que eran un indicador de igualdad y diferencia, lo que permitió justificar la marginalización de minorías o la subyugación de los conquistados⁴⁵¹.

En este caso estudiamos a los grupos marginales que conformaron la España del siglo XVIII. Es decir, la realidad de una nación que estudiamos a partir de las relaciones raciales de los distintos grupos; tomando en consideración su color, su origen y el grupo étnico al que pertenecen.

El padre de la antropología moderna Johann Friedrich Blumenbach, consideraba que los humanos estamos compuestos de una serie de características físicas y mentales que nos conforman a cada uno⁴⁵². La definición que considero de las más acertadas para describir a los gitanos la realiza Rafael Salillas en el año 1898 : “Los gitanos constituyen un tipo étnico y homogéneo, una modalidad antropológica. Tienen caracteres morfológicos, fisiológicos y psíquicos que los distinguen. Tienen un origen y una historia como pueblo, aunque el origen y la historia sean actualmente vagos a los ojos del investigador. Tienen, sin tener patria, rasgos de independencia personal, que es

Crusade, London: Longmans, Green and C^o, 1871. (Collected edition of the Novels and Tales by The Right Honorable B. Disraeli; vol. IV).

⁴⁵¹CHARNON-DEUTSCH, Lou. *The Spanish Gypsy...*, *óp. cit.*, p. 6.

⁴⁵²MALIK, Kenan. *The Meaning of Race...*, *óp. cit.*, p. 4.

un recuerdo de algo semejante a la patria que fue o un carácter distintivo de lo que son y de lo que fueron.”⁴⁵³ Esta visión del gitano es la que permanece hasta hoy en día, son una sociedad que tiene características propias, a diferencia de los judíos o musulmanes que a pesar de sus diferencias se integraban en la sociedad, los gitanos siempre han sido una etnia con claros “rasgos de independencia” y no se cohesionan ni se han cohesionado del todo en la población peninsular, por ello siempre han sido una sociedad marginal con sus características propias. Herrero García lo menciona, siempre han supuesto un elemento extraño en la vida nacional y se les ha considerado como delincuentes natos con un alto nivel de peligrosidad social. Las cortes de 1611 dejan este testimonio:

Señor: El reino dice que son grandes y lastimosas las quejas que cada día vienen a él de los daños, robos, hurtos y salteamientos que hacen los gitanos y gitanas que andan vagando por el mundo⁴⁵⁴, y que, aunque hay puesto por leyes y premáticas, no es bastante para sus castigos ni se ve que haya enmienda, porque este género de gente nunca anda en tierra ni en poblados grandes donde puedan ser castigados. No son cristianos, ni confiesan, ni comulgan, ni ayunan; comen carne en tiempos prohibidos; ni oyen misa; de manera que su vida es escandalosa, pues está cargada de ofensas a Dios; tienen perdida gran parte de la labranza y crianza de estos reinos, porque como sus hurtos son caballerías, y roban tantas, los miserables labradores, al primero que les hacen, quedan perdidos, sin sustancia ni hacienda para poder comprar otras, obligándolas a encerrar de noche y a no dejarlas en los pastos, y no tienen de qué sustentarlas en su casa, y así se les mueren de hambre⁴⁵⁵. [...]

En resolución, es tan mala gente que, sin comparación, exceden a los moriscos, porque en no ser cristianos les imitan y en los robos les ganan. [...]

⁴⁵³ SALILLAS, Rafael. *El delincuente español: hampa. Antropología picaresca*, Madrid: Librería de Victoriano Suárez, 1898, Edición facsímil, Navarra: Analecta Ediciones y Libros, D.L. 2004, p. 7.

⁴⁵⁴ Cervantes en la obra *La gitanilla* dice: “Parece que los gitanos y gitanas sólo nacieron en este mundo para ser ladrones. Nacen de padres ladrones, críanse con ladrones corrientes y molientes a todo ruego; y las ganas de hurtar y el hurtar son en ellos como accidentes inseparables, que no se quitan sino con la muerte”. CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. *La gitanilla*, Barcelona: Editorial Marco, 1900, p. 5.

⁴⁵⁵ Lope de Vega en la obra *La serrana de la Vera*, dice: “Hoy echaron mis hermanos/a dos propuestos maridos/azogue por los oídos,/como a bestias de gitanos”. VEGA, Lope de. *De la serrana de la Vera*. En: *El Fenix de España Lope de Vega Carpio...: septima parte de sus comedias, con loas, entremeses y bayles ...*, En Madrid: por la viuda de Alonso Martín, 1617, p. 240v. Otra muestra del hurto que hacían con las caballerías y que es un tópico clásico del gitano.

Visto dicho memorial, se confirió cerca de lo en él contenido y se acordó y aprobó que por los comisarios de este negocio se dé a S. M.⁴⁵⁶

La primera aparición escrita de los gitanos se encuentra en el tratado *Cosmografía* de Sebastián Münster (1417) que los localiza en los países germánicos, los cuales estaban considerados “sucios, tostados por el sol y latrocinando”⁴⁵⁷. *Atsingano* en griego, *Tchinghiané* en turco es como se denomina a la etnia procedente de Asia Menor o procedente de la India, mejor conocidos como *cíngaros*. La lengua *cíngara* o *romaní* está clasificada entre las lenguas neolindias y se vincula con las poblaciones del norte de la India. La ruta que los condujo de la India a Occidente partió de Grecia, en Creta, en Corfú, y en Valaquia; después atravesaron Hungría, Alemania y Suiza bajo la guía de los voivodas, príncipes, duques o condes.⁴⁵⁸ “En 1419 se los menciona en Provenza; en 1420, en Bruselas; en 1421, en Arras; en 1422, en Bolonia. En 1427 harán, a las puertas de París, una ruidosa entrada.”⁴⁵⁹ A estas primeras agrupaciones se las asociará con Grecia y Egipto Menor, y a determinadas zonas de Grecia y Asia Menor se las conocerá como *Pequeño Egipto Menor*⁴⁶⁰. De esta confusión se desprende que a los *cíngaros* se les denomine *egipcios*, ya que gitano proviene de la palabra *egipcio*: *egiptano*.⁴⁶¹ En la actualidad los *cíngaros* se dividen en varios grupos, que son: *kaldera'sha* (calderos); *lova'ra* (chalanes); *chura'ra* (fabricantes de cedazos); *sinté* o *manuches* y por último los *calé* que pertenecen a la península ibérica y Francia, que traducido al castellano significa *negros*, y los *payos* o *busné* que son los considerados extranjeros.⁴⁶²

⁴⁵⁶ Cortes de Castilla, 1607-1611, t. XXVI, p. 163. Citado por HERRERO GARCÍA, Miguel. *Ideas de los españoles...*, *óp. cit.*, p.643-45.

⁴⁵⁷ CARO BAROJA, Julio. “Prólogo”. En: CLÉBERT, J. P. *Los gitanos*, Barcelona: Ediciones Orbis, 1985, p. 20.

⁴⁵⁸ El jefe máximo era el *dux* o duque medieval, y los segundos *comites* o condes. *Ibíd.*, p. 20.

⁴⁵⁹ LEBLON, Bernard. *Los gitanos de España*, España: Editorial Gedisa, 2001, pp. 11-2.

⁴⁶⁰ “Se trataba de la ciudad turca de Izmit (o Isnikmid) —la antigua Nicomedia—, del Epiro y de un lugar situado cerca de Modón, en la costa del Peloponeso.” LEBLON, Bernard. *Los gitanos...*, *óp. cit.*, p. 12.

⁴⁶¹ *Ibíd.*, p. 12.

⁴⁶² *Ibíd.*, p. 12.

A finales del siglo XV en la época de los Reyes Católicos llega, a la península, una nueva peregrinación de gitanos autodenominándose griegos. Ahora los gitanos son llamados *griegos* o *egipcios*⁴⁶³ y sus jefes o guías ya no son príncipes, duques o condes sino “maestres, caballeros, capitanes”⁴⁶⁴. En el año 1499 se les obliga dejar el peregrinaje y sumarse al sedentarismo, y si no cumplían con ello adquirirían el estatuto de vagabundos, lo que implicaba: “pena de azotes, expulsión, prisión, corte de las orejas y, finalmente, esclavitud de por vida, forma arcaica de los trabajos forzados”.⁴⁶⁵

Juan de Quiñones en su obra *Discurso contra los gitanos* (1631) hace referencia a su procedencia y su lengua:

Así, esta vil canalla no es otra cosa que hombres y mujeres huidos por delitos o deudas, gentes amotinada y facinerosa que, no pudiendo estar en los lugares donde son conocidos, se retiran a los montes o lugares de poca vecindad, y escondidos, para ocultarse. Y el traer las caras quemadas, es por las injurias del tiempo, y andar hostigados del sol. Bonifacio dice que, para parecer alienígenas, y de tierras diferentes, se lavan la cara cada mes con el zumo de unas hierbas que les pone la tez negra. Y esto hace creer algunos que no son españoles sino naturales de otra tierra tan abrasada como África o Egipto, ayudando al engaño el lenguaje y vestido que usan.⁴⁶⁶

Existen múltiples ejemplos del gentilicio *egipcios* utilizado para referirse a los gitanos. Diego Hurtado de Mendoza en su obra *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* alude a sus raíces egipcias⁴⁶⁷:

Este es el cuento de mi libertad; si el señor Lázaro quiere otra cosa, mande, que en todo se le servirá como su gallarda presencia merece. Agradecíle la cortesía, y con la mejor que pude me despedí de todos; el

⁴⁶³ “Gitanos o egipcios es el nombre con que, por lo común, se ha conocido en España, así en épocas pasadas como en el presente, a los que en inglés llamamos «gipsies», pero también se les ha dado otros varios nombres, por ejemplo, Castellanos Nuevos, Germanos y Flamencos”. BORROW, George. *Los Zincali (Los gitanos de España)*, Manuel Azaña (trad.), Madrid: Ediciones Turner, 1979, p. 19.

⁴⁶⁴ LEBLON, Bernard. *Los gitanos...*, *óp. cit.*, p. 22

⁴⁶⁵ *Ibíd.*, p. 24.

⁴⁶⁶ Citado por LEBLON, Bernard. *Los gitanos...*, *óp. cit.*, p. 33. QUIÑONES, Juan de, *Discurso contra los gitanos*, Madrid, 1631, f. 6v.

⁴⁶⁷ En las pragmáticas (1499, 1525, 1528, 1534, 1539, 1560) se les denominaba gitanos, egipcianos y calderos, esto se deja ver en la época de Cervantes y tiempo después. CARO BAROJA, Julio. “Prólogo”..., *óp. cit.*, pp. 29, 42.

buen viejo me acompañó media legua; preguntéle en el camino si los que estaban allí eran todos gitanos nacidos en Egipto; respondiéndome que maldito el que había en España, pues que todos eran clérigos, frailes, monjas o ladrones, que habían escapado de las cárceles, ó de sus conventos; pero que entre todos, los mayores bellacos eran los que habían salido de los monasterios, mudando la vida contemplativa en activa⁴⁶⁸.

De la misma forma Lope de Vega creía en el origen egipcio de los gitanos, como lo deja ver su obra *El arenal de Sevilla*. En la escena II, la dama disfrazada de gitana dice: “Nací en Medina, no ribera el Nilo”⁴⁶⁹ y en el caso del teatro breve encontramos un ejemplo en la Tonadilla o fin de fiesta *Miscelánea* (Figura 20) de Blas de Laserna (carnaval 1808):

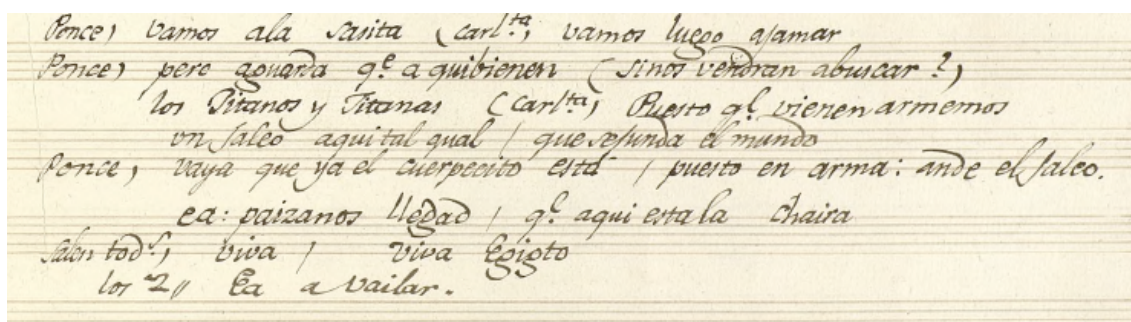


Figura 20. BHM. MUS 188-8. Tonadilla o Fin de fiesta, *Miscelánea General La última arreglada* (1808). “Parola de gitanos”

Las *Actas de las Cortes de Castilla* (1633) pretenden hacer desaparecer el gentilicio de gitano por considerarlo una grave injuria. Es decir, los gitanos no podían autodenominarse gitanos y todos los bailes y representaciones relacionadas con estos, así como la utilización de su vestimenta quedaban prohibidos.⁴⁷⁰ Está claro que esto no llegó a buen puerto porque tenemos una infinidad de ejemplos en las celebraciones populares como es el caso del *Corpus Christi*. Por ejemplo en la festividad del *Corpus* de Sevilla en el siglo XVII existían distintos tipos de representación de danzas, entre las que se encuentran: *danzas de cuenta*, *danzas de cascabeles*⁴⁷¹, *danzas de invención*, *danzas habladas*, *danzas cantadas*, *danzas*

⁴⁶⁸ HURTADO DE MENDOZA, Diego. *Lazarillo de Tormes*, II parte, XII capítulo, en: *Novelistas anteriores a Cervantes*, Madrid: Atlas, 1975. (Biblioteca de Autores Españoles; 3), p. 121.

⁴⁶⁹ Citado por CARO BAROJA, Julio. “Prólogo” ..., *óp. cit.*, p. 42.

⁴⁷⁰ LEBLON, Bernard. *Los gitanos...*, *óp. cit.*, p. 34.

⁴⁷¹ “El rastrado, las zarabandas, las chaconas y las seguidillas solían denominarse “danzas de cascabel” para distinguirlas de las “danzas de cuenta”, que eran las que se danzaban en los

de historia, danzas mixtas⁴⁷². Las danzas de negros, gitanos y campesinos se clasifican en la categoría de *danzas de cascabel*; éstas eran representadas por gente de pueblo que a menudo solían ser sevillanos de los estratos sociales marginales entre los que se encontraban: moriscos, esclavos y sobre todo gitanos⁴⁷³

Los gitanos tendrán un papel fundamental en la literatura. Uno de sus grandes representantes será Cervantes con los obras *La gitanilla*, *El coloquio de los perros* y *Pedro de Urdemalas*; y en el teatro desempeñarán el papel de los pregoneros de la fiesta,⁴⁷⁴ y se les asociará con otros grupos marginales entre los que se encuentran los bandoleros o el pícaro, es decir todo aquel que se lucraba con la paz y tranquilidad de la sociedad. En la obra de Adolfo de Castro *El conde-duque de Olivares y el Rey Felipe IV*, en el apartado *Ilustraciones* (libro I) titulado *De los antiguos jitanos españoles*; inicia la exposición con la idea, que se tenía en esta época, sobre el origen africano de los gitanos:

Varia es la opinión de los escritores al dar origen a los gitanos. Quien dice que la primera vez que se vieron en Europa fue el año 1417, reinando en Castilla don Juan el 2º. Quien que son de África, y vinieron con los árabes a España. Quien que vienen de los antiguos persas, cilices, nubios de Egipto inferior, de Suria y otras partes de África.⁴⁷⁵

La historia de una chica gitana titulada *La gitanilla*, es publicada en la colección de *Novelas ejemplares* (1613) de Cervantes en un época en la que España está pasando por el surgimiento de vagabundos, bandoleros y el miedo por los romaníes. Es una época convulsa para España por su declive comercial y la

salones. GARCÍA DE LEÓN GRIEGO, Antonio. *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, México: CONACULTA, IVEC, Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, 2006, p. 30.

⁴⁷² SENTAURENS, Jean. *Seville et le theatre de la fin du moyen age a la fin du XVIIe siecle*, Université de Bordeaux, Vol. II, 1984, p. 769.

⁴⁷³ *Ibíd.*, p. 773. Véase Anexo I. Tablas de repertorio. I.1. Tabla de danzas de cascabel.

⁴⁷⁴ Los libros publicados a finales del siglo XIX que dedican gran parte del gitanismo en la literatura española y que son fundamentales para su estudios son *Antropología picaresca* de Rafael Salillas (Madrid, 1898) y *El conde-duque de Olivares y el Rey Felipe IV* de Adolfo de Castro (Cádiz, 1846).

⁴⁷⁵ CASTRO, Adolfo de. *El conde-duque de Olivares y el rey Felipe IV (Ilustraciones)*, Cádiz: Imprenta, librería y litografía de la Revista Médica, 1846, Ed. facsímil, España: Editorial Orbigo, 2013, p. 3.

caída en su productividad agrícola. Los *bandoleros* tenían mucha fama en la literatura por ser aquellos que vagaban por Cataluña, Castilla y Valencia; mientras que los *pícaros* rondaban por el sur de España creando miedo en la población por el incremento de hurtos. Los gitanos eran grupos familiares endogámicos que viajaban o se asentaban en clanes, los cuales eran distinguibles de los vagabundos y rara vez eran asociados con los *bandoleros*. Los grupos romaníes y no romaníes (bandoleros, por ejemplo) fueron descritos por las clases dominantes y puestos en el imaginario popular; lo que produjo un extendido antagonismo que trajo como consecuencia efectos negativos en las relaciones entre romaníes y payos⁴⁷⁶. Por ejemplo en el sainete *Los payos y los gitanos*⁴⁷⁷ (1776) de Ramón de la Cruz, se dejan ver las diferencias existentes entre los grupos, cuando la gitana (Polonia) le dice a los payos que los dejará en cueros y les cortará el pescuezo:

POLONIA	Toditos vendréis conmigo los cogeremos sin riesgo ay pobrezitos de payos que habéis de volver en cueros a la hora que yo diga los pillaremos durmiendo y en cayendo en vuestras manos estirarlos los pescuezos ⁴⁷⁸
---------	--

En el caso de la identidad racial a través del color de la piel, contamos con la tonadilla a cuatro *Los payos honrados*⁴⁷⁹ (1780-1810) de Blas de Laserna, en la cual uno de los payos describe al otro (Paco y Querol) de color mulato y en un estrato de inferioridad frente a él:

PACO	¿Sabes quién soy?
QUEROL	Bueno va, pues no he de saberlo! Un hombre vestido a lo mulatar
PACO	¿Y tú quién eres?

⁴⁷⁶ CHARNON-DEUTSCH, Lou. *The Spanish Gypsy...*, *óp. cit.*, p. 20.

⁴⁷⁷ BNE. MSS/14063/36; BHM Tea 1-158-40

⁴⁷⁸ BNE. MSS/14063/36

⁴⁷⁹ BHM. MUS 150-4

QUEROL Otro hombre
con polaina y gabán

PACO ¿No hay más diferencia?

QUEROL

Mucha,
nuestro modo de pensar.
Yo pienso mejor que vos
y soy mejor: la verdad
porque según piensa el hombre
gana o pierde calidad.⁴⁸⁰

Querol también aparece como payo en otra tonadilla a cuatro titulada *Los cazadores y la peregrina*⁴⁸¹. Al payo se le describe como mal hablado, malicioso, descarado, inocente, insolente, y vestido con un sayo. Este tipo de atuendos al igual que el gabán era utilizado por gente de campo o de las aldeas. Como podemos ver, este tipo de personajes siempre eran representados como mulatos o negros al igual que los gitanos. Su vestimenta era de aldeanos y eran considerados gente de un estrato inferior.

Tal como lo expone Quiñones en su *Discurso contra los gitanos*, los gitanos se valen de su jerga propia para el engaño. Cervantes en *Pedro de Urdemalas* hace referencia a cómo era el habla del gitano, al momento que sale el personaje de Maldonado, que es un conde⁴⁸² de gitanos: “Sale Maldonado, conde de gitanos; y adviértase que todos los que hizieren figura de gitanos, han de hablar ceceoso” seguido de esto inicia el diálogo de Maldonado con Pedro:

MALDONADO

Pedro cenor, Dioz te guarde.
¿Qué te haz hecho, que he venido
a buzcarte aquezta tarde,

por ver ci eztás ya atrevido,
o todavía cobarde?

Quiero dezir, ci te agrada
el cer nueztra camarada,
nueztro amigo y compañero,

⁴⁸⁰ BHM. MUS 150-4, f. 21.

481 BHM. Tea 219-179

⁴⁸² Es importante mencionar que los gitanos, en un principio cuando eran nómadas, eran guiados por un jefe que era denominado *duque* o *conde*.

como me haz dicho.

PEDRO

Sí quiero⁴⁸³

Se puede observa en estas breves líneas la diferencia entre el gitano y el que no lo es, por el uso que se realiza de la s y la z. El padre Martín del Río en su obra *Disquisitionum magicarum libri sex...* (Venecia, 1616) habla de la adivinación por medio de las rayas de las manos, en la cual dedica una sección para hablar de los gitanos, ya que es bien sabido que hasta hoy en día es una profesión gitanesca⁴⁸⁴.

Casi todos los autores explotan el colorido popular de la quiromancia que practican las gitanas, por ejemplo Lope en *El enemigo engañado* (1590-98 [tal vez 1593-98], editada en Zaragoza en 1640)⁴⁸⁵ pone en escena a una de ellas pronosticándole la buenaaventura al Niño Jesús; o en *La gitanilla de Madrid* (publicación ca. 1651-1700)⁴⁸⁶ de A. de Solís (1610-1686) el personaje de gitana dice:

PRECIOSA [GITANA]

[...]
maz dexemoz dizparatez,
que zolo el vulgo creyó,
que le he de decir verdad:
todaz eztaz rayaz zon
ceñalez de que la mano
muchaz vecez ce cerró⁴⁸⁷

⁴⁸³ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Obras de Miguel de Cervantes Saavedra. 2 Obras dramáticas*, estudio preliminar y edición de Francisco Ynduráin, Madrid: Atlas, 1962, (Biblioteca de Autores Españoles, t. 156), pp. 431-32.

⁴⁸⁴ “«Los gitanos son muy malos», decían los españoles del tiempo viejo. Son tramposos, salteadores de caminos, practican la brujería; prodújose contra ellos una acusación formal de canibalismo, sin la que el catálogo de sus delitos quedaría incompleto. Tramposos y salteadores de caminos lo han sido siempre, y si no brujos, han hecho todo lo posible por merecer ese calificativo, atribuyéndose poderes sobrenaturales; [...]. Su principal acusador fue don Juan de Quiñones [...]” BORROW, George. *Los Zincali (Los gitanos de España)...*, *óp. cit.*, p. 45.

⁴⁸⁵ <http://datos.bne.es/obra/XX4896549.html> [Consulta 25 de abril de 2018]

⁴⁸⁶ <http://datos.bne.es/obra/XX3479471.html> [Consultado 25 de abril de 2018]

⁴⁸⁷ SOLÍS, Antonio de. *Comedia famosa, La gitanilla de Madrid*, En Valencia: en la imprenta de Joseph y Thomas de Orga, 1780, p. 10.

En las tablas madrileñas del siglo XVIII se sigue manteniendo y explotando el arte adivinatorio de las gitanas. José Castel en la Tonadilla a solo *La hermosa gitanilla* (1776) lo expone así:

[GITANA]

Yo señores soy Gitana
como lo publica el traje
que salga a este coliseo
hacer mis habilidades.
Digo la buena ventura
he estudiado muchos artes,
y a lo que es hechicerías
no encontrado quien me gane⁴⁸⁸

1.4. Fonética y jerga: gitanos, negros y otros

El tipo de habla de los gitanos se denomina *zerguença*, que traducido al castellano es jerigonza⁴⁸⁹. Era de uso interno en los clanes gitanos y de ahí se desprende que los escritores antiguos no hicieran uso de ella, debido a su desconocimiento.⁴⁹⁰ Por ello se valieron de otro tipo de elementos para caracterizar y diferenciar a los gitanos en la literatura y el teatro, como es el caso del uso del ceceo. La primera obra teatral que tenemos noticia de la presencia de gitanos en escena es la *Farça das Ciganas* de Gil Vicente en habla *jerigonza castellana*⁴⁹¹.

⁴⁸⁸ BNE. MSS/14063/19, f. 1.

⁴⁸⁹ La definición que otorga el *Diccionario de Autoridades* de Germanía es: “Jerga o manera de hablar de los gitanos, o de ladrones rufianes, usada por ellos solos y compuesta de voces del idioma castellano con significación distinta de la genuina y verdadera, y de otros muchos vocablos de formación caprichosa o de origen desconocido o dudoso”. Ahora bien, en la definición que este mismo diccionario realiza de *Hampa*, encontramos que jerigonza y germanía son considerados sinónimos: “Género de vida que antiguamente tenían en España, y con especial en Andalucía, ciertos hombres picaros, los cuales, unidos en una especie de sociedad, como los gitanos, se empleaban en hacer robos y otros desafueros, y usaban de un lenguaje particular, llamado jerigonza o germanía”. Rafael Salillas en su obra *El delincuente español: Hampa, antropología picaresca* (1898) reseña que *jeringonza* sí podría considerarse sinónimo de *germanía*, pero la manera de hablar del gitano es con un lenguaje propio que se expande por Europa en forma de catorce dialectos principales: *tchinghiane* (greco turco), *gipso* (anglosajón), *welso* (galáico), *caló* (gitanos españoles). SALILLAS, Rafael. *El delincuente español...*, *óp. cit.*, p. 13.

⁴⁹⁰ CARO BAROJA, Julio. “Prólogo” ..., *óp. cit.*, p. 40

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 40. Esta clasificación que realiza Caro Baroja del habla gitana lo sustenta en Menéndez Pelayo. Hablan las gitanas con mucho ceceo y convierten la o en u. “Señuraz, quereiz aprender á hechizo/Que sepaiz hacer para muchaz coaz?”. Otras obras de la época que tienen presencia de gitanos caracterizados por el uso del ceceo, los dotes de hechicería y la compra y venta de caballos son: *Égloga interlocutoria* de Diego de Ávila; *Eufemia* de Lope de Rueda; *Farsa*

Los autores que siguen en la línea del ceceo como tónico de lo gitano es Lope de Vega, como lo muestra en *El arenal de Sevilla*:

La lengua de las gitanas
nunca la habrás menester,
sino el modo de romper
las dicciones castellanas,
que con eso y que zacees,
a quien no te vio jamás
gitana parecerás⁴⁹²

Los personajes de negro y gitano en el teatro breve del siglo XVIII, muestran ciertas características que nos permiten diferenciar unos de otros, ya sea por la jerga o por las variaciones fonéticas. En la Tabla 2 “Fonética de negros y gitanos” (ver Anexo I), podemos ver las características fonéticas de cada grupo minoritario en el teatro, a partir de la muestra tomada de 15 obras entre las que se incluyen sainetes, entremeses, tonadillas y una comedia.

En el caso de los negros, la fonética es distinta, el habla deformada de los negros etíopes, bozales, etc. en el teatro del siglo XVII se realiza “agregando vocal final en palabras terminadas con consonante (*Dioso*), pérdida de -s final (*entramo*, *tenemo*, *casamo*, *moyete*), alternando con formas en las que la -s se conserva (*podamos*, *mantequiyas*), en tanto que otras veces se agrega esa -s, signo de plural, a palabras en singular (*Marías*, *Siviyas*), todo lo cual supone el manejo deficiente de la concordancia y la significación del plural. Otro rasgo es la nasalización (tipográficamente representa con el agregado del sonido nasal interior (*enhorambuena*, *atrambiesa*) o final (*lan*, *non*). Las variaciones fonéticas más corrientes son : ll > y (*Seviya*, *acuyá*, *matequiyas*), z > s (*riqueza*), r > l (*Pedlo*, *pregonamo*).”⁴⁹³ Como podemos observar el elemento más importante a tomar en cuenta en este caso es la diferenciación del uso de la s y la z. En el caso de los

llamada *Ardamisa* de Diego de Negueruela; *Aurelia* de Timoneda; *Aucto de finamiento de Jacob* de autor desconocido; entre otras. HERRERO GARCÍA, Miguel. *Ideas de los españoles...*, óp. cit., p. 641.

⁴⁹² VEGA, Lope de. *Comedia famosa de El arenal de Sevilla*. En: *Doze comedias de Lope de Vega, familiar del Santo Oficio, sacadas de sus originales*, Barcelona: Por Sebastian de Cormellas, y a su costa, 1618, p. 230v. Consultado en: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000014003>

⁴⁹³ WEBER DE KURLAT, Frida. “El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación”. En: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo XIX, núm 2, 1970, p. 342.

negros la *z* se cambia por la *s* y en los gitanos el elemento fonético indiscutible es el ceceo. Cuando nos referimos al habla negra no podemos dejar de lado las distintas formaciones lingüísticas que se mezclan entre los distintos tipos de negros. Fernando Ortiz menciona que existieron grupos de idiomas que ayudaron a la formación del lenguaje criollo, —hay que recordar que los criollos eran negros no esclavos— entre los que se encuentran: *lenguas europeas* (castellano, vascuence, gallego, catalán, francés, inglés, portugués, italiano, etc.), *lenguas africanas* (yoruba, mandinga, conga, ewe, yolofo, calabar, etc.), *lenguas americanas* (siboney, taína, y las mexicanas). Todos estos lenguajes tuvieron repercusión en Puerto Rico y Cuba, según nos explica Fernando Ortiz⁴⁹⁴.

El intercambio que se realiza de la *r* por la *l* es frecuente en África así como entre los criollos americanos. Estos últimos también evitan la dureza de algunos finales de palabra, como por ejemplo: *verdá* por *verdad*, así como la tendencia de cambiar la *i* por algunas consonantes: *proyeito* por *proyecto*⁴⁹⁵. Ejemplos de estos los podemos encontrar en el sainete *Las naciones* de Francisco Hernández (1769) con las palabras *zo* en lugar de “soy”, y *zi* en lugar de “su”:

Zucurru zucurru
Zucu manita
Zucurru zucurru
Zucu mandinga,
Yo **zo** la negla
De **zi** uzia y
Negla del mexol amo⁴⁹⁶

Este es un baile de negros que presenta una mezcla de dos grupos: gitanos y criollos americanos. Lo referente a los gitanos lo encontramos en el ceceo, en la mención de *mandinga* y en el canto de los negros: “Negro: yo neglo valiente en Flandes” y la negra le contesta “yo negla del cuelpo blanco”. Hay que recordar que a los gitanos también se les llamó *castellanos nuevos*, *germanos* y *flamencos*⁴⁹⁷, por tal motivo se puede deducir que estos negros eran gitanos a pesar de

⁴⁹⁴ ORTIZ, Fernando. *Los negros curros...*, óp. cit., p. 76.

⁴⁹⁵ *Ibidem*

⁴⁹⁶ BHM. MUS 62-41, ff. 7-8.

⁴⁹⁷ BORROW, George. *Los Zincali (Los gitanos de España)...*, óp. cit., p. 19.

mostrar características fonéticas de los criollos americanos. En este caso nos referimos a evitar la dureza de las palabras y en el cambio de la *i* por una consonante. Ejemplos similares se pueden ver también en la Tonadilla *La última arreglada*⁴⁹⁸ (1808) de Blas de Laserna que tiene varios números de gitana.

Como bien dice Ortiz:

La *r* es enemiga de los negros. La dificultad en la pronunciación de la *r*, hasta el punto de llegar a su elipsis casi siempre, es característico del lenguaje de los negros de África en su tierra nativa, como después lo fue de los negros bozales en Cuba, de los ladinos y de los criollos, y en general de todos los hijos de estas Indias denegridas. También se ha notado para las Antillas y la Guayana inglesa, donde los afroangloamericanos suprimen casi siempre las consonantes al final de vocablo y en especial la *r*⁴⁹⁹.

El caso de la Tonadilla a seis *El chasco de las negrillas* de Blas de Laserna, es un ejemplo sobre la dificultad que encontramos en muchas ocasiones para establecer la procedencia racial de los personajes. El número musical *Allegro* en compás de 3/8 presenta ceceo en sus versos, y con ello podríamos decir que son gitanos, pero hay otra característica fonética, propia de los africanos, que es el cambio de la *ll* por *y* (etiopes, bozales)⁵⁰⁰. El número inicia “Ai Ziola Juaniquiniya, ai Ziola Juaniquiná” y después se hace una descripción del baile con *bamboleos*, *zarandeos* y juegos de percusiones con los pies (*achi*). Este tipo de características son propias de los *bailes de cumbé* como ya lo hemos expuesto en este trabajo⁵⁰¹. Prosiguiendo con el análisis de la tonadilla, en el número del baile de *tirana* dice: “vamos bailando negrillos y el mundillo menear”; el *mundi, bul, meneo de culo* era algo propio de los bailes afroamericanos⁵⁰². Por tanto, partiendo de todas las peculiaridades expuestas, podemos deducir que los

⁴⁹⁸ BHM. MUS 188-8.

⁴⁹⁹ ORTIZ, Fernando. *Los negros curros...*, óp. cit., p. 77.

⁵⁰⁰ El mismo caso lo encontramos en la Tonadilla a seis *Un Vizcaino, un indiano, un gallego, un mercader, una tapada y un negro* de Luis Misón. En este caso estamos hablando de un negro americano porque se menciona a los gachupinos. Fonéticamente cumple con las características del habla de los negros africanos.

⁵⁰¹ Se remite al epígrafe “Bailes de cumbé”.

⁵⁰² NÚÑEZ, Faustino, *Guía comentada de música...*, óp. cit., p. 97.

bailes son representados por personajes caracterizados como negros afroamericanos a pesar del ceceo que es un tópico gitano.

Sabemos que en muchas ocasiones el zarambeque, la zarabanda o la chacona eran utilizados en la escenificación de gitanos; en el caso de la Tonadilla a dúo *El acomodo* de Antonio Rosales, en la seguidilla está inserto un *baile de negros* en el que menciona en sus versos a la chacona:

Yo tendle coltigo, achi
y yo un goldo palo, achi
y con mucho gusto, achi
te totalé el cuadro, achi.

Pasalemo alegre
la vita bona
simple bailando
la cumbeyona⁵⁰³

Podríamos decir que este baile es escenificado por un gitano, pero considero que por el tipo de fonética que se utiliza es propio pensar que es un baile de negros y no se sabe la procedencia racial de sus personajes. Se podría contemplar en estos casos, al momento de la escenificación, la posibilidad de caracterizar a unos y otros personajes debido a que encaja en las particularidades tanto de negros africanos como de gitanos.

Cuando el negro y la gitana aparecen juntos en escena es fácil su distinción, debido a que son perfectamente caracterizados unos y otros fonéticamente. Un ejemplo de este caso lo muestra la Tonadilla a solo *La gitanilla, los negros y moros / La hermosa gitanilla en el coliseo* de José Castel (1776), el negro tiene una fonética con claras características africanas como son el cambio de la *r* por la *l*, y la pérdida de la *-s* final; por otro lado la gitana muestra una fonética clara y sin ningún tipo de alteración fonética. Esto nos indica una connotación racial en el negro y no en la gitana, siendo esto producto de los rangos de superioridad e inferioridad que existían en la ilustración y que se dejan ver en este tipo de

⁵⁰³ Véase Anexo II. Edición de apunte teatrales. II. 4. Tonadilla a dúo *El acomodo*, vv. 178-185.

obras. Esto no quiere decir que la gitana no pertenezca a un grupo minoritario, pero está claro que existían categorías dentro de los mismos. Es importante mencionar que a los gitanos también se les asoció con los africanos (egipcios) y muchos de los bailes que representaban estaban asociados con África. Por tal motivo, desde mi punto de vista, deduzco que por esta razón los gitanos se representaban con bailes de procedencia africana.

En la Tonadilla general *De la criolla* de Blas de Laserna (1780), el único número con connotaciones raciales de tipo fonéticas es el baile del *cumbé*, el cual tiene como estribillo: “ai zerebé cumbero/ai zerebé cumbé/como se menea/la colita del pez”. Es importante mencionar que la tonadilla no tiene ninguna alteración fonética del idioma castellano digna de resaltar, salvo el término *zerebé* que deduzco procede de la voz *zumbé* propia de los *bailes de cumbé*⁵⁰⁴, lo cual no tiene nada que ver con el ceceo de los gitanos.

Ahora bien, si queremos mostrar el ceceo propio de los gitanos en un baile de *cumbé*, nos remitimos a la Tonadilla a tres *Los negros* de Luis Misón (1761). Esta obra es el mejor ejemplo que podemos presentar acerca del habla gitana y su relación con la fonética africana que se utiliza en el teatro. Los dos personajes negros que interactúan en esta obra son gitanos, esto se desprende del verso “neglita jitana” y de las características fonéticas del texto. Todos los diálogos del negro y la negra presentan ceceo, la nasalización (tipográficamente representa con el agregado del sonido nasal interior), como por ejemplo *quero* por *quiero*, el cambio de la *ll* por *y*, por ejemplo *eya* por *ella*, el cambio de la *i* por otra vocal, por ejemplo *sen* por *sin* y por último el cambio de orden entre pronombre y verbo utilizando la pérdida de la *-s* al final, por ejemplo *cazaremo no neglo* en lugar de *nos casaremos negro*. Esta tonadilla es la representación de la hibridación cultural que se confeccionó a lo largo de siglos en la península ibérica.

Existen obras que por la jerga que utilizan se deduce que se refieren a personajes afroamericanos, tal es el caso de la Tonadilla a dúo *La cita frustada* de

⁵⁰⁴ Se remite al epígrafe “Bailes de negros”, subepígrafe “Bailes lascivos”

Blas de Laserna (1785). El número del personaje de la negra inicia: “Que tu negla rubita/de Congo zambambú”; de estos versos se puede intuir que el personaje es africano al mencionar el Congo, por tal motivo podemos pensar que *zambambú* pudiera provenir de *zambo*. Ortiz nos dice que “*Zambo* es voz africana del sur de Guinea, que hoy suena en el Dahomey, donde significa «crepúsculo vespertino»”; se utiliza para evitar el uso de la palabra *mulato*⁵⁰⁵. Como en la tonadilla se refiere a la negra del Congo se puede tomar también la acepción de *nzambu* que en el Congo quiere decir mono⁵⁰⁶, y en América *zambo* era el hijo de negro e india. En cualquiera de los casos está claro que es una voz afroamericana y que denota negritud. Fonéticamente la única particularidad que encontramos en el número musical es el cambio de la *r* por la *l*, con lo cual no cabe duda que nos referimos a personajes afroamericanos.

Ahora bien, los gitanos y negros conviven con otros grupos minoritarios entre los que se encuentran los gallegos, vizcaínos, etc. En la *Mojiganga de la Gitanada* (1672) intervienen gallegos, portugueses, negros, viejos, damas, cuatro gitanas, y músicos. Cada grupo tiene sus propios signos de identidad que están íntimamente relacionados con los bailes. En el caso de las gitanas, dicen:

Saldrán los xitanos y xitanas con tablillas prevenidas y sus pañuelos y
harán las mudanzas que mejor parezcan. Salen cantando todos:

A la dina dana la dana dina
canten y bailen las xitanillas,
Mudanza
Canten y bailen las xitanillas⁵⁰⁷

Aquí podemos observar el uso de la *x* que fonéticamente no considero que se utilice como una identificación racial de la gitana, si no como una falta de exactitud y fidelidad de la ortografía castellana de entonces; pero un elemento que sí nos sirve para identificar a este grupo minoritario es el baile de la

⁵⁰⁵ ORTIZ, Fernando. *Glosario de afronegrismos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1991, p. 473.

⁵⁰⁶ *Ibíd.*, p. 473

⁵⁰⁷ *Mojigangas manuscritas*, BNE. MSS/14090, f. 105. Citado por LEBLON, Bernard. *Les gitans dans la littérature espagnole*, p. 26.

chacona, que es considerado lascivo y ruidoso como lo presentamos a continuación:

Bailan la chacona con castañuelas y pondrán las mudanzas que mejor parezcan.

TODOS Vaya, vaya

XITANA 1ª Vaya, vaya de chacona,
ésta sí que es la vida bona,
ilustre, noble ciudad [...] ⁵⁰⁸

El tema de la gitana evoluciona en los siglos XVII y XVIII, no sólo en el teatro popular, sino también en el campo paralitúrgico, haciendo referencia a los villancicos. La presencia de gitanos en este repertorio se manifiesta en forma de bailes de negros, que en muchas ocasiones eran bailados por gitanos como es el caso del zarambeque y la chacona. Esto se advierte en la obra *Letras de los villancicos que se cantaron en la ... Cathedral de Cádiz en la Kalenda, noche y días del Nacimiento de ... Jesu-Christo este año de 1680* en el Villancico IX bajo el nombre de Guineo, lo cual significa que se refiere a personajes de raza negra:

GUINEO

[...]y sabe baylá con mano, y con pé;
Zalambeque alegre, Chacona també,
toca la Colneta,
toca Chilimia, toca la baxona,
halpa mucho ben, tica Castañeta
si sabe tañel.

TODOS je, je, je, [...]
COPLAS

1. Gulunga, gulunga,
me voy a Berém
a vel la chiquita
MALÍA Y JOSE;
yevole plesente,
que sa pala vel:
Jesuclita Plima
que glande placel.
2. Guachi[...] ⁵⁰⁹

⁵⁰⁸ *Ibíd.*, f. 89.

⁵⁰⁹ BNE. VE/150-42

En este caso, no podemos definir la identidad racial de estos negros, pero realizando una simbiosis de personajes podemos poner como ejemplo el uso de la voz *guachi* (*huachi*), que aparece en la segunda copla de este villancico, que en el caso de la Tonadilla a tres *Los Negros* de Luis Misón, se utilizó para escenificar a unos negros que eran gitanos. Es imposible definir si estos son negros afroamericanos o gitanos, porque este es un caso de los muchos que existen de hibridación cultural en los que se mezclan características de unos y otros, pero hay similitudes en el repertorio y podemos establecer paralelismos.

Por otro lado, existen otros villancicos en los que se presentan dentro de una misma obra varios personajes negros; para diferenciarlos unos de otros los maestros de capilla hacían una clara distinción entre unos y otros a través de la jerga o la fonética. En los *Villancicos que se han de cantar en la Capilla Real de su Magestad la noche de Navidad deste año de 1678*, intervienen distintos personajes entre los que se encuentran gallegos, gitanos, moriscos y negros. En el *Villancico VII* intervienen negros y gitanos:

INTRODUCCIÓN

Alegrar al niño llegan
hoy el sarao y gitanas,
la una que dança bien,
y la otra que bien bayla.
De fiesta el Portal ocupan,
aunque en otro par de danzas
lleguen los negros con geta,
y los gallegos con gayta.

ESTRIBILLO

[...]

SARAO

[...]

NEGRO

Tuca, tuca lo tamboriyo
Antoniyo, a lu nasimenta,
que re loco de contenta,
solo neglo cun cascabeliyo,
tuca, tuca lo tamboriyo.

Tuca el plimiyo sagraro,
polque pala empalenta,
mas zelca que el branco sá

de lu neglo lu encarnaro:
tucale un paloteado,
pulque le alegle el negliyo;
tuca, tuca lu tamboriyo.

Llegaron después gitanas,
que como en el niño se halla
la ventura, ya no tienen
ellos su alma en su palma.

GITANOS

Alandola, landola
hola, gitanila, hola,
al niño que hoy naze traz,
baylale, pues llora, hola,
el agua delante, traz;
y no balez zola, hola:
alandola, landola.

La buenaventura
dile, y no te azombre,
que ziendo Dioz hombre
ze haga criatura,
echa a zu hermozura,
toda tu parola:
alandola, landola,
&c.⁵¹⁰

Vemos que la principal distinción del gitano es el ceceo, y en el caso del negro el cambio de la *r* por la *l*. Este es un caso claro de la distinción de unos y otros. Este tipo de herramientas fonéticas, de diferenciación de personajes, es posible que hayan sido tomadas de los textos de los villancicos para su posterior utilización en el teatro breve del dieciocho, como lo hemos podido comprobar en la Tonadilla a solo *La gitanilla, los negros y moros / La hermosa gitanilla en el coliseo*, que hemos analizado anteriormente.

Otro ejemplo temprano del siglo XVIII, es el *Villancico VIII* del pliego *Letras de los Villancicos que se han de cantar en los Maytines Solemnes del Nacimiento de Nuestro Señor Jesu-Christo este año de 1717 en la Santa apostólica metropolitana iglesia de Granada*⁵¹¹, que inicia haciendo referencia a los morenos:

Aunque esta noche es de ayuno,

⁵¹⁰ BNE. VE/88-72

⁵¹¹ BNE. R/34987/21

quieren los diestros Morenos
hazer de los Villancicos
una merienda de Negros:

Se podría entender que los gitanos son los “diestros morenos” que van a “hazer” —con su correspondiente ceceo— una escenificación de negros. A continuación dicen que bailarán un *guineo*:

Oyeron decir, que al Niño
daba molestia el sereno,
y pretenden alegrarle
con un baylete Guineo

e inicia el *estribillo*:

1. Francica baylemo:
2. Tuquemo Antoniya,

A DÚO

Que za lo neglete
contenta, aleglete
milando a lo Diozo
nazel tan hemozo;
que da mala viya:

TODOS

Puez tuquen, tetuquen
con la inztlumentiya,
y zea el Guineyo
la zonzoneziya:
zuene, y rezuene
la caztañetiya,
y turu digamuz
cun festa, y cun riza,
mientra lo blanco a lo
neglo eztolnuda
la cumplimenta,
cun ezta cupliya:
zolo mi niño Zezu,
gulugu, gulugu;
puez quiele nazel,
le le le, le le le:
Galdeze del Bu,
gulugu, gulugu,
quez Herodez Rey,
le le le, le le le:
Vaya, que va ben:
gulugu, gulugu,
le le le , le le le

TODOS

COPLAS

1. A zeolo branco,
mire vulzalzé,
que aunque zomo neglo;
no tiznamo a fe:
ziyora de amorez,
yo le aleglalé
con el lo lo lo
con el le le le.
2. Demoznoz la mano,
ze la bezalé,
y podía eza lumble
deletir mi pez;
y zi dolmi quiele,
yo le arruyalé
con el lo lo lo &c.
3. La gente molena
le ha venido a vel,
que le humo, y la llama
vene en mí, y en él:
y zi yora tielno,
yo le cantalé,
con el lo lo lo &c.
4. Paza en la cabeça
le vengo a tlaël;
y zi quiele migaz
lu Neglo ez zalten:
A Zezu, no yore,
Tiyaze a plazé
con el lo lo lo &c.⁵¹²

Está claro que no podemos determinar si los personajes morenos son gitanos o simplemente negros, pero el uso permanente del ceceo nos permite deducir que estamos ante los artistas de la quiromancia.

El color de los gitanos en escena oscila entre el moreno y el negro, y generalmente cuando se representan como morenos es para diferenciarse de otros negros. En el caso del teatro breve, durante el siglo XVIII la negritud de los gitanos en escena nos lo presenta la tonadilla a tres *Los negros*⁵¹³ (1761) de

⁵¹² *Villancico VIII*. BNE. R/34987/21

⁵¹³ BHM. MUS 101-10

Luis Misón. Debido a su origen gitano no se menciona el origen de los personajes, pero sí se aclara que son gitanos y negros:

NEGRA

¡Ay Yezu!
Que Yuzepe me quere
¡ay Yezu!
Catharina le ama,
¡ay Yezu!
Cazareme sen dura
¡ay Yezu!

¡Hé! neglita jitana
¡huachi, huachi!
Que me robas el alma
¡huachi, huachi!⁵¹⁴

Desde mi punto de vista, “jitana” en este caso no es utilizado como adjetivo calificativo de la negra, sino como un rasgo de identidad. También es importante tomar en consideración algunas otras denominaciones que se realizan a lo largo de la tonadilla, como la designación de “negro”, siendo en este caso un elemento distintivo entre mujer libre y esclavo. Esto se desprende de la práctica trasatlántica de esclavos que se genera a partir del siglo XV en los territorios españoles, gracias al descubrimiento de América y la fundación de la Casa de la Contratación (1503 y el Consejo de Indias (1524) en Sevilla, creando un monopolio comercial la corona de Castilla y Aragón junto a Portugal. Carmen Fraccia nos explica que, durante los siglos XVII y XVIII, la economía del Imperio Español estaba sustentada en la mano de obra esclava, siendo la trata de esclavos de Guinea una de sus principales fuentes de acumulación de capital. Por tal motivo, ser guineano era sinónimo de esclavo⁵¹⁵ y negro de siervo⁵¹⁶ u hombre libre.

⁵¹⁴ Véase Anexo II. Edición de apuntes teatrales. II. 18. Tonadilla a tres *Los negros*, vv. 14-24.

⁵¹⁵ FRACCIA, Carmen. “La problematización del blanqueamiento visual del cuerpo africano en la España Imperial y en Nueva España”. En: *Revista Chilena de Antropología Visual*, no. 14, Santiago, diciembre 2009, p. 68.

⁵¹⁶ Entendiendo “siervo” como un término feudal que era una persona sometida y obligada a trabajar para el señor feudal, pero que conservaba ciertas libertades.

Por esta razón en la tonadilla a tres *Los negros*⁵¹⁷ (1767) de Luis Misón, los gitanos, que son los protagonistas, al ser expulsados por la blanca de su casa le dicen que aunque son negros, no son esclavos y describen todo su árbol genealógico:

NEGRO

A Yuzepillo le dize
ezaz coaz? Pienza, zomoz
negloz o ezclavoz?
Puez no zeñolita,
ze engaña mi padle.
Fue Yuzepillo,
Yuzepe me yamo;
Yuzepa me abuela e
Yucepa ze llama
me ama.⁵¹⁸

Los guineos no eran los únicos africanos que se encontraban en la península, también contamos con la presencia de moriscos o musulmanes cristianizados y gitanos. Estos últimos los hemos incorporado en la tipología de africanos, no porque provengan de dicho continente, si no por la denominación que se realiza con frecuencia de ellos como *egipcios* en la literatura. Considero que esta es la razón por la cual a los gitanos se les ha caracterizado a lo largo de siglos con bailes afroamericanos y fue durante los siglos XVII y XVIII un tópico teatral del grupo. En el caso de la jerga y los bailes, disponemos del ejemplo de la Tonadilla a solo *Los secretos de la Márquez* de Blas de Laserna (1795), donde se deduce el origen gitano del personaje por la jerga, la identificación racial y el baile:

Todo aquel que en este mundo
quisiere tener fortuna
ha de cantar con salero
el punto y zunga mandunga⁵¹⁹

Ramón Campuzano en su celebre diccionario *Orijen, usos y costumbres de los jitanos* define *zandunga* en voz familiar de la jerga gitana como “salero,

⁵¹⁷ BHM. MUS 101-10

⁵¹⁸ Véase Anexo II. Edición de apuntes teatrales. II. 18. Tonadilla a tres *Los negros*, vv. 117-126.

⁵¹⁹ BHM. MUS 89-16, f. 20.

donaire”⁵²⁰. De la jerga que utilizan en esta tonadilla, se puede desprender que se refiere a gitanos, a pesar del poco uso del ceceo. El estribillo es:

A la zunga mandunga
mulata amada
a la zunga manduga
cara de plata
a la zunga mandunga
los canelones
a la zunga mandunga
los barracones⁵²¹

La voz *mandunga* nos hace pensar en un baile llamado *mandingoy*, que es propio de los gitanos y que está relacionado con África⁵²². Este estribillo está en métrica de seguidilla, pero tiene el ritmo de un mandingoy (Figura 21) que se encuentra inserto en un baile de *tirana*.

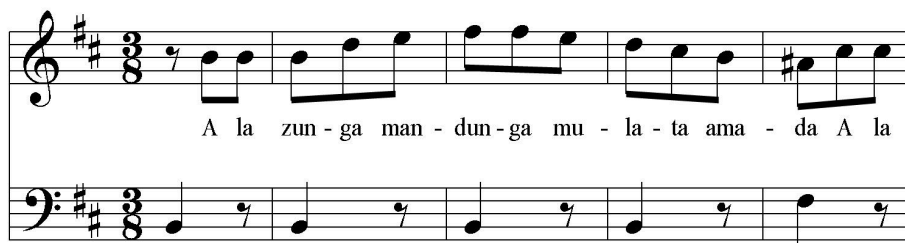


Figura 21. *Mandingoy* inserto en baile de *tirana* en la Tonadilla a solo *Los secretos de la Márquez*⁵²³

2. Negritud

La representación visual de la sociedad africana en España e Hispanoamérica, pone de manifiesto el impacto que tuvo la trata de esclavos y la presencia de sociedades negroafricanas, constituyéndose de esa manera un imaginario social

⁵²⁰ CAMPUZANO, Ramón. *Origen, usos y costumbres de los jitanos y diccionario de su dialecto: con las voces equivalentes del castellano y sus definiciones*, Madrid: Imprenta de D. M. R. y Fonseca, 1851, p. 198.

⁵²¹ BHM. MUS 89-16, f. 24.

⁵²² Se remite a epígrafe “Bailes lascivos”, subepígrafe “Mandingoy”

⁵²³ BHM. MUS 174-1. Véase Anexo I. Tablas de repertorio. I. 8. Tabla de patrones rítmicos de los bailes de cumbé

de dicha población. Esto se deja ver en el campo divino, en villancicos y pastorelas, obras destinadas al Ciclo de Navidad, y en juguetes teatrales con la presencia de personajes negros a través de: representaciones devocionales, en la iconografía religiosa y en el campo literario con villancicos y obras de teatro breve a lo largo de tres siglos (XVI, XVII y XVIII). A continuación, expondremos cada uno de estos puntos y su vinculación con la representación de grupos marginales.

2.1. En el campo divino

En la América Española la representación de imágenes negras en sus representaciones devocionales era una forma de mostrar su divinización, esto se observa en los *cristos negros* y las *vírgenes negras* (siendo más comunes éstas en Europa). Aunque existen en Europa códigos para la representación de imágenes divinas negras como son San Mauricio, El Rey Mago y la Reina de Saba, sin estar asociadas con esclavos, sirvientes u hombres salvajes.

La iconografía temprana de la negritud aparece inicialmente en la *Adoración de los Magos*, en la representación de vírgenes negras e imágenes religiosas de santos africanos⁵²⁴. La iconografía de la *Adoración de los Magos* se desarrolló en Alemania y Francia, y en el año 1470 se introdujo a España⁵²⁵. Ahora bien, en el campo literario el tipo del negro se presenta por primera vez en el siglo XVI en Portugal en forma de diálogos predramáticos, y posteriormente en España. Los escritos con los que contamos son el *Cancioneiro geral* de García de Resende, que contiene composiciones de Fernam de Silveyra y Anrique de Mota, y posteriormente en las *Coplas a los negros y negras* de Rodrigo de Reinosa. La primera mención literaria que se tiene en la península ibérica en la que se presenta a los negros con música data del siglo XIV en el *Cancionero da Vaticana* en la obra número 949 titulada *Son de negrada* del poeta gallego-portugués don

⁵²⁴ BREWER-GARCÍA, Larissa: "Imagined Transformations: Color, Beauty, and Black Christian Conversion in Seventeenth-Century Spanish America", en: *Envisioning Others: Race, Color, and the Visual in Iberia and Latin America*, Pamela A. Patton (ed.), Leiden: Brill, cop. 2016, p. 111.

⁵²⁵ FRACCIA, Carmen. "La problematización del blanqueamiento...", *óp. cit.*, p. 69.

Lopo Lias⁵²⁶. El tipo negro y sus motivos se trasladaron al teatro y en el siglo XVII aparecieron también en la lírica, en la que encontramos a grandes exponentes: Quevedo y Góngora; así como también en villancicos. Weber de Kurlat afirma que estos villancicos anónimos eran a imitación de aquellos que se cantaban en las cofradía de negros en las festividades religiosas.⁵²⁷

El *Villancico IV Negro*, del pliego *Villancicos que se han de cantar en la Capilla Real de su Magestad la Noche de Navidad deste año de 1672*⁵²⁸ presenta una serie de signos propio de los negros a lo largo de las centurias. La descripción que hacen de estos, en la introducción, les relaciona con la oscuridad:

Esta noche los Negros
que al Niño buscan,
con caras de tinieblas
traen alleluyas.

Seguidamente se podría interpretar que un personaje de *guineo* —un negro africano— canta representado como un *canario*, o también que se canta un baile de *guineo*⁵²⁹ a la forma de un baile de *canario*. Esto se debe a la representación que se hacía en algunas ocasiones de los personajes canarios con semblante negro⁵³⁰, al igual que los moros, por su condición de esclavos:

viendo que de los Negros
el Niño es blanco,

⁵²⁶ FRA MOLINERO, *La imagen de los negros...*, *óp. cit.*, p. 24

⁵²⁷ WEBER DE KURLAT, Frida. "El tipo del negro...", *óp. cit.*, p. 695

⁵²⁸ BNE. VE/88/67

⁵²⁹ El baile del *guineo* lo describe Covarrubias "Pudo ser traída de Guinea y que la danzasen primero los negros". EL estribillo generalmente es *gurrumé*, *gurumbé* o *gurugú*, presentamos como ejemplo *El baile de los negros* de Francisco de Avellaneda:

*Gurumbé, gurumbé, gurumbé,
que frase nublado y quiele llové.*

⁵³⁰ No hay que olvidar que los canarios fueron un grupo que tuvo la condición de esclavo en el siglo XVI. Un ejemplo de la consideración en la que se les tenía a los canarios es el sainete *El Soldado Fanfarrón* (3ª parte) de Juan Ignacio González del Castillo [BHM. Tea 169-49] : "POENCO: Vamos allá. La prisión,/se ha dicho siempre, mi Cabo, que se hizo para los hombres; y, sobre too ¡canario!, que, aunque yo no sé escribir,/alguien me hará un garabato/pa el Espetor, y veremos..." RÍPODAS ARDANAZ, Daisy. *El indiano...*, *óp. cit.*, p. 235. Existe también la asociación retórica en los textos colombinos, por ejemplo: "los árboles son verdes *como* en España, los indios se *asemejan* a los canarios, no son *como* los de Guinea" JÁUREGUI, Carlos. *Canibalia...*, *óp. cit.*, p. 71

dio con cantar un Guineo
como un Canario⁵³¹.

El baile del *guineo* que siempre es representado con el estribillo *gurugú*, se seguirá representando un siglo después en las tablas de los teatros madrileños:

Helmano Flasco
de Xácala vaya,
que pala cantaya
ez gayta de fozico.
Vaya, vaya de villansico.
Venimo de Angola
a ver a Ziola;
vamo Tomé
cantemo a Iozé.
Gulumpé, gulumpé, gulumpé,
cantemo al Rey Niño
que zá como almiño,
cantemo a Melchola,
quez Rey de azauache.
Toca, toca, y leplica de valde,
Que bayla el ziolo Alcalde.
Toca plimiya
la guitarriya
del gurugú
al Niño Iezú,
y el plimo Anton
haga el zon, din don,
y diga Flasca, cantando a la mú,
gugurugú.
Ay, Iezú!
Gugurugú, gurugú de Angola,
que llevan la gala Ziolo, y Ziola.

Este estribillo antes mencionado nos muestra la representación del *Rey Mago de azabache*, elemento que como hemos podido atestiguar se presentar de forma recurrente en los villancicos⁵³².

⁵³¹ El capellán de la emperatriz, Nicholas Lanckmann, escribió un diario de las festividades de las bodas del emperador Federico II con doña Leonor titulado *Historia desponsationis Frederici III cum Eleonora lusitana*, en el cual encontramos una serie de bailes en los que participan esclavos canarios y moros. FRA MOLINERO. *La imagen de los negros...*, *óp. cit.*, p. 24. Ver ROSA OLIVERA, Leopoldo de la. "Bailadores canarios en unas bodas reales europeas en 1451". En: *Anuario de estudios atlánticos*, Madrid; Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, Núm. 23, 1977 pp. 661-663. [<http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/aea/id/1490>]

⁵³² Para más información ver la obra de SWIADON, Glenn. *Los villancicos de negro en el siglo XVII*, Tesis doctoral, México, UNAM, 2000. Este baile por lo visto era muy popular. Lope de Vega hace mención de él en el auto *La isla del sol* (1616): "Hay chaconas de Castilla,/de Guinea

2.2. El ciclo navideño: villancico y pastorela

El villancico y el teatro menor siempre han tenido una conexión. La gran variedad de géneros del teatro menor insertos en la tradición de las catedrales españolas durante el siglo XVIII nos da cuenta de ello. Gloria Martínez en su obra *El villancico y la Navidad en la Catedral de Cuenca* deja constancia de este fenómeno. La Biblioteca Nacional de España tiene un repertorio importante de pliegos de villancicos procedentes del Paquete de Reinados (Carlos II), de la colección Francisco Asenjo Barbieri y de D. Pascual de Gayangos. Esta colección perfectamente documentada en el *Catálogo de Villancicos de la Biblioteca Nacional*, confeccionada en dos volúmenes, recoge el amplio espacio de producción de tres siglos (XVII al XIX). Esto nos permite ver cómo se desarrolla la presencia de distintos personajes que aparecen en las tablas de los teatros madrileños del siglo XVIII, debido a que comparten escena de forma similar los villancicos. La tipología a la que pertenecen estos textos son la de *villancicos de personajes*, en la que podemos ver personajes del teatro breve entre los que se encuentran negros, gitanos, ciegos, moros, etc. que combinan la caracterización de los personajes con diversión y devoción, acentuando las cualidades físicas y morales de los mismos⁵³³. En el patrimonio teatral del Siglo de Oro la transferencia que se realiza del teatro breve al villancico es tan importante que algunos expertos lo han llegado a considerar como otro género breve.⁵³⁴

La presencia de personajes como el negro, el gallego, el ciego, entre otros; y el uso de las distintas jergas y bailes en estos pliegos nos permite ver cómo se introducen y desarrollan estos personajes en el villancico y el teatro a lo largo de estos siglos. Los pliegos son una fuente indispensable para el estudio de estos personajes.

Gurujá,/y bravos Escarramanes/bailados a lo andaluz". BNE. MSS/14809. VEGA, Lope de. *La isla del Sol*, f. 6

⁵³³ SWIADON, Glenn. "Fiesta y parodia en los villancicos de negro del siglo XVI". En: *Anuario de Letras: Lingüística y filología*, Vol. 42-43, 2004-2005, p. 287.

⁵³⁴ LLERGO OJALVO, Eva. *El villancico paralitúrgico...*, *óp. cit.*, p. 191.

Las concordancias que hay entre dichos géneros es tal, que no podemos prescindir de ellos. Isabel Ruiz propone que los villancicos en ocasiones son géneros breves, como el entremés de tipo costumbrista, que termina en peleas o alborotos⁵³⁵ o con presencia de bailes exóticos; y que forman parte de la literatura de las capas populares, entremezclando el tema navideño con sucesos políticos y de la vida cotidiana. En el siglo XV los negros desarrollaban su vida en las grandes urbes, y se agrupaban en cofradías, que eran sociedades conformadas por personas de un mismo grupo étnico. Estas hermandades insertas en el culto cristiano formaban parte de las procesiones en las fiestas religiosas como es el caso del *Corpus* y *Carnavales*. Negros e indios desfilaban por las calles mostrando su música y bailes, a lo que denominaban *danzas de tambor*. Hay estudiosos que sostienen que los villancicos de negros están inspirados en los bailes de las cofradías.⁵³⁶

Existen distintos tipos de villancicos representados en los siglos XVII y XVIII; esto se debe principalmente a la representación que se realiza en los *maitines*, y al orden en que realizan la escenificación durante el acto litúrgico. Dentro de la tipología de villancicos encontramos el *villancico de pastorela* que forman parte del ciclo litúrgico de la *Navidad*. Son pocos los villancicos de esta tipología que fueron realizados fuera de la Navidad. Pilar Romo consideró que el villancico durante el siglo XVIII admitía distintos estilos y estructuras tanto en el texto como en la música, lo que le ofreció la posibilidad de su confección de forma popular, operística, étnica. Esto último se conseguía través de arias, recitados, seguidillas, etc.; lo cual se debió a un intento por diferenciar a los villancicos que intentaban imitar un escenario bucólico de aquellos que no.⁵³⁷

⁵³⁵ RUIZ DE ELVIRA SERRA, Isabel "Introducción". En: *Catálogo de Villancicos de la Biblioteca Nacional*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1992, p. XVI.

⁵³⁶ SWIADON, Glenn. "África en los villancicos de negro: seis ejemplos del siglo XVII". En: *La otra Nueva España: La palabra marginada en la Colonia*, Mariana Masera (coord.), México: UNAM, 2001, p. 42.

⁵³⁷ RAMOS LÓPEZ, Pilar. "Pastorelas and the pastoral tradition in 18th-century Spanish villancicos". En: *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*, Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.) Ashgate, 2007, p. 302.

La inclusión de villancicos en el repertorio teatral es amplia, y ya ha sido documentada su presencia en el teatro del Siglo de Oro dentro de autos navideños y comedias de santos. Cristina Roldán realiza un estudio sobre la inserción del villancico en las comedias de santos y en el repertorio teatral navideño del siglo XVIII. Eran obras que se representaban únicamente en Navidad, porque uno de los motivos recurrentes era el descubrimiento del Nacimiento, ya que eran pensadas para ese momento del año y solo tenían sentido en el marco de esa fecha. En el año 1765 el teatro de navidad perdió su especialización y se dejaron de representar comedias de santos y con ello los villancicos y pastorelas, pero continuaron presentes en piezas de teatro breve como sainetes o tonadillas.⁵³⁸ La presencia de villancicos en el teatro breve se remonta al siglo XVI donde encontramos su presencia en el género entremesil, como es el caso del *Entremés famoso de los sacristanes burlados* de Luis de Benavente. Los personajes que intervienen son: Tarabilla sacristán, Zaranda sacristán, María, Isabel y un Negro.

El villancico se desarrolla en un duelo de amor que sostienen Tarabilla y Zarabanda por la damisela, María, y para ello hacen uso de sus dotes poéticas:

ZARANDA	Pues oigan un villancico, que a san Jerónimo he hecho: oy, San Jerónimo Santo, con un canto se dio, y la llaga le duró como era de cal, y canto, y aunque la sangre le salpica, tu León no le replica, cuando el Ángel le toca la trompeta tu, tu, tu, tu, Lucifer se da a Bercebú, porque un alma se le va, por aquí, por allí, por acá, por allá uchua, uchua, que en el ciclo está.
---------	--

TARABILLA	Maldito sea el corazón que tal villancico ha hecho.
-----------	--

ZARANDA	¡Cómo se ve que es invidia!
---------	-----------------------------

⁵³⁸ ROLDÁN, Cristina. “Música y baile al servicio de la fiesta: el villancico y la pastorela en el teatro de navidad del siglo XVIII”.

TARABILLA	Oye, y aprende, mostrenco; al Seráfico Francisco.
MARÍA	Di tú, poeta Manchego.
TARABILLA	Un run run anda en la villa, Francisco, que teneis vos las cuatro llagas de Dios, y esotra de la costilla, gran maravilla, gran maravilla, desde Getafe a Sevilla; gran milagro, desde San Martín a Almagro, y repiten, repiten a coros, al infierno se van los Moros, y responden a doce, y a trece, y los Christianos a veces, dilín, dilín, dilín, a caballo va San Martín, he, he, he, y el Señor San Francisco a pie, cuando un diablo fiero le coca, mas viéndole en oración, dice el infernal tizón: con aquello me tapa la boca.
ZARANDA	¡Jesús, qué de disparates! ⁵³⁹

Los villancicos casi siempre se presentan en una escena aparte; es decir, no guardan relación con la trama de la obra y esto permitía sustituirlos sin que ello afectara al desarrollo de la acción, como sucede con los juguetes teatrales que tienen una función metateatral. En este caso no funciona de esa modo, pero sí se desarrolla una escena en la que intervienen pocos personajes y forma una parte importante de la obra. En este caso no es un entremés para la Pascua y por tanto no forma parte del repertorio navideño, ya que únicamente es utilizado para demostrar ciertas dotes poéticas de los personajes.

Ahora bien, en la temática navideña no sólo tenemos el repertorio de los villancicos, también están las pastorelas en la que se recreaba la adoración de

⁵³⁹ BENAVENTE, Luis de. "Entremés famoso de los sacristanes burlados". En: *Navidad y Corpus Christi festejados por los mejores ingenios de España, recogidos por Isidro de Robles, dedicados al señor licenciado Don García de Velasco, Vicario de la Coronada Villa de Madrid y su Partido*. En Madrid: por Joseph Fernández de Buendía, 1664. Ed. facsímil. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1983, ff. 220-21.

los pastores ante el nacimiento. Dentro del *villancico teatral* encontramos una tipología de villancico denominado *villancico de pastorela*, que como su nombre indica incluía una *pastorela*. En los villancicos de tipo étnico, como es el caso de los *villancicos de negros* y de *gitanillas* las pastorelas no se incluían, esto se debía a que los negros en este tipo de repertorio no estaban asociados con pastores o la vida campestre, debido a que eran considerados sujetos sediciosos y alborotadores.⁵⁴⁰

A las comedias de santos y los autos sacramentales se les introducía un villancico o pastorela, en el marco de las fiestas navideñas, utilizando a los protagonistas como peregrinos que van a Belén el día de Nochebuena en busca del niño Dios. Este episodio en ocasiones era encarnado en un Belén viviente con un aparato escenográfico en el que descendían ángeles que portaban las palabras del Evangelio⁵⁴¹. Fernando VI emite la prohibición de representar comedias de santos y autos sacramentales, y Carlos III en 1765 renueva dicha prohibición, con lo cual el repertorio del ciclo navideño cambia por obras sin ningún carácter religioso. Esto trae como consecuencia que los villancicos y las pastorelas sigan presentes durante el tiempo pascual en el teatro breve pero con otro tipo de características, como podremos ver en nuestro repertorio.

Los ciegos son personajes recurrentes en este repertorio; no hay que olvidar que estos se ganaban la vida cantando y vendiendo pliegos sueltos por las calles. En la Tonadilla general *El alcalde reelecto*⁵⁴² (1792) de Blas de Laserna se van a festejar las pascuas, y querrán “dar una función de ciegos que cantasen villancicos como en Madrid”, en donde los ciegos cantarán un villancico en la Puerta del Sol, así como en la tonadilla *Los vagamundos y ciegos fingidos*.

⁵⁴⁰ RAMOS LÓPEZ, Pilar. “Pastorelas and the pastoral..., *óp. cit.*, p. 297.

⁵⁴¹ ROLDÁN, Cristina. “Música y baile al servicio de la fiesta: el villancico y la pastorela en el teatro de navidad del siglo XVIII”. Se remite a Anexo I. Tablas de repertorio. I. 3. Tabla de comedias de santos con villancicos y pastorelas

⁵⁴² BHM. Tea 219-31; MUS 155-7.

La pastorela generalmente tiene una métrica de 6/8, en algunas ocasiones 3/8 o 12/8⁵⁴³; pero los ejemplos de los que disponemos en las tonadillas y sainetes se presentan en 6/8. En un estudio que realiza Marta Sánchez⁵⁴⁴ sobre los ritmos musicales de la seguidilla, tonadilla y pastorela, nos permite ver las similitudes con el repertorio que estamos estudiando:

El pie rítmico de la pastorela es:



El cual lo podemos ver en la Tonadilla a cuatro *Hasta aquí llegó el sainete*⁵⁴⁵ y la Tonadilla general o pieza de piezas *La cucaña*⁵⁴⁶ (figura 22)



Figura 22. Introducción del número de *Pastorela* de la folla *La cucaña*, cc. 1-20

⁵⁴³ En el tratado de violín de José Herrando el compás es de 12/8. RAMOS LÓPEZ, Pilar. "Pastorelas and the pastoral...", *óp. cit.*, p. 287.

⁵⁴⁴ SÁNCHEZ, Marta. *XVIII century Spanish music: villancicos of Juan Francés Iribarren*, Pittsburgh, Pennsylvania: Latin American Literary Review Press, 1988, pp. 59-62. Citado por RAMOS LÓPEZ, Pilar. "Pastorelas and the pastoral...", *óp. cit.*, p. 288.

⁵⁴⁵ BHM. MUS 66-35.

⁵⁴⁶ BHM. MUS 70-1.

Un pie rítmico similar lo tiene la pastorela de la Tonadilla general *La nochebuena*⁵⁴⁷, pero con un ligero matiz (figura 23)



Figura 23. Introducción del número de *Pastorela* de la Tonadilla general *La nochebuena*, cc. 1-14.

Seguidamente presentamos un par de ejemplos que nos proporcionarán una visión más amplia de la representación del negro en escena. Es importante apuntar que ello no significa que todas las pastorelas tuvieran presencia de personajes negros como lo muestra la obra que presentamos a continuación:

El sainete *Los nobles ignorados* (ca. 1797) de L. A. J. M., tiene las características típicas de un *villancico de pastorela*. La obra abre con un *cuatro* instrumental y salen los pastores y pastores entonando a coro una *pastorela*. El sainete tiene dos números de *pastorela* y sólo hay un número musical por lo que se deduce que se utilizó la misma música para los dos números debido a que la forma métrica es la misma:

Mutación de selva corta con algunas cabañas repartidas por ambos lados: el sol se dejará ver en su primer horizonte: sonando el canto de algunos pajarillos y tocando piano la orquesta el ritornello del cuatro que abajo se pone, durante el cual cruzan algunos pastores el teatro conduciendo sus rebaños que serán unos grupos pintados en cartones: de las chozas saldrán algunas pastoras, unas con cestas y otras con cántaros, y otros pastores con cántaros grandes al hombro

⁵⁴⁷ BHM. MUS 160-8

entreteniendo todos la escena hasta que se acabe el cuatro, que quedará el tablado solo.

MÚSICA CORO Pues el sol hermoso
nos muestra sus rayos
y los pajarillos
nos están llamando

VOZ 1ª Pastoras, pastores
dejad el descanso:
y todos alegres
vamos al trabajo

[Siguen versos, y se repite nuevamente el estribillo *Pues el sol hermoso...*]⁵⁴⁸

El argumento del sainete versa sobre una pareja de enamorados que desean casarse y hay una serie de personajes que no desean que el matrimonio se consume. Los personajes de pastores y pastoras intervienen en escena para socorrer a la pareja de enamorados cuando van a ser gravemente heridos por sus retractoras. Al momento hay una escena que no tiene nada que ver con el argumento de la tonadilla pero que sirve para justificar la presencia de los pastores y que se pueda entonar una pastorela. Se trata de una mujer que va a parir y necesita ayuda, los personajes se convierten en ese momento en buenos cristianos y ayudan a la parida; lo cual representa la escena de la sagrada familia y el nacimiento del niño Dios en el pesebre.

Todos los personajes le llevan regalos como si fuera un belén viviente:

Se descubre mutación larga de monte con árboles, cascadas y rebaños de ovejas repartidos por el; y con varias bajadas que tendrá con el ritornelo de la pastorela que se cantará. Irán bajando primero los pastores y pastoras que se entraron antes, con varios presentes y después entre Teodora, Jacinta, Bato y Pascual y los demás que sean necesarios para bailar la pastorela, irán bajando, y cantando, haciendo en el tablado algunas mudanzas poniendo los presentes y dirigiendo la vista a la puerta de la choza grande que habrá a un lado por la puerta derecha acabada la pastorela saldrá Don Fernando de camino:

MÚSICA Al recién nacido
todos celebremos
y por festejarle

⁵⁴⁸ BNE. MSS/14520/1 f. 2r

contentos bailemos
todo fiesta sea
júbilo y contento.⁵⁴⁹

El sainete concluye con otro baile o *pastorela*, como está indicado al final del apunte teatral:

Si pareciese poner un baile análogo al argumento del sainete será muy del caso y cuando no se pondrán dos o tres coplas de la misma *pastorela*, para que se hagan algunas mudanzas, con lo que se dará fin.⁵⁵⁰

Otro ejemplo de este tipo de repertorio es el sainete para navidad *El adorno del nacimiento* (1777) de Ramón de la Cruz, con personajes simulando ser negros. Tienen la idea de representar un belén viviente debido a que quieren que todo sea real, como lo expone el personaje de Ponce:

PONCE Figuras si quiere usía
 todos nos disfrazaremos,
 y se dispondrá un belén
 en forma.⁵⁵¹

Los personajes de Polonia y Nicolasa se disfrazan de pastores para cantar la *pastorela*:

Salen Polonia de Pastor, y Nicolasa de Pastora, la primera con una zambota y la segunda con tabletillas bailando, y cantando el siguiente dúo.

Pastorcillas del valle del mundo
inflamados de amor, y placer
aplaudid esta noche festivos
la fortuna de los de Belén.⁵⁵²

Como podemos observar la *pastorela* es cantada por dos mujeres, aunque una de las actrices, Polonia, se disfraza de pastor. El travestismo era algo común dentro del teatro; Juan Rana fue el mejor ejemplo de esta práctica. En España

⁵⁴⁹ LASERNA, Blas de. *Los nobles ignorados*. BNE. MSS/14520/1, ff. 26v-27r.

⁵⁵⁰ LASERNA, Blas de. *Los nobles ignorados*. BNE. MSS/14520/1, f. 28v.

⁵⁵¹ BNE. MSS/14596/24, f. 4v-5r.

⁵⁵² BNE. MSS/14596/24, f. 7v.

durante los siglos XVI y XVII el cantar sobre el escenario en el ámbito teatral era exclusivo de las mujeres, por tanto realizaban el rol de hombres en muchas ocasiones y los hombres en la iglesia tenían los roles femeninos.⁵⁵³ Hay que intentar ser muy claros en este punto, porque esto no quiere decir que todo el repertorio se desarrollara de esta manera. Aquí sólo estamos puntualizando un tipo de obra que se desarrolló a lo largo del tiempo en la iglesia y el teatro y que se mantuvo dentro del Ciclo de Navidad.

La presencia de negros en este tipo de obras navideñas es recurrente. Esto no quiere decir que siempre estén presentes, pero sí es notoria su presencia. En este sainete, en el intento por tener pastores reales, salen a escena cuatro negros guineos cantando y bailando otra copla de pastorela en forma de guineo:

Salen Figueras, Merino, Mariana y Simón de negros con sonajas cantando y bailando

Cantan guineo	Esta noche, que la nochebuena cenalemo tulón y pocas y lempué bailalemo la cota a la puelta del santo potal ⁵⁵⁴
---------------	---

Al final del sainete se descubre el nacimiento que fue elaborado con ayuda del carpintero y todos los actores disfrazados de pastores. Se entona nuevamente la pastorela que dio inicio al sainete:

[...] se descubre la mutación de nacimiento de peñascos con todas las figuras, que han salido, y las quieren pintadas de animales. Mientras todos bailarían en diferentes actitudes, sonando todos los instrumentos pastorales, bailando la pastorela con que empezó el sainete [...]⁵⁵⁵

Como siempre sucede con los negros, estos son despreciados de alguna manera por su identidad racial; por ejemplo cuando los personajes blancos se refieren a los negros dicen: “ya lo sé y yo te entiendo, al olor de las morcillas te vas”⁵⁵⁶.

⁵⁵³ RAMOS LÓPEZ, Pilar. “Pastorelas and the pastoral...”, *óp. cit.*, p. 296

⁵⁵⁴ BNE. MSS/14596/24, f. 10r.

⁵⁵⁵ BNE. MSS/14596/24, f. 12v.

⁵⁵⁶ BNE. MSS/14596/24, f. 12r.

Aquí lo que vemos es la burla que se hace a estos personajes por su color y olor. Por tanto observamos que este tipo de repertorio evoluciona y se representa de otra forma en el teatro breve dieciochesco. La presencia de negros en una pastorela o villancico es algo digno de mencionar debido a que el villancico étnico como es el caso de los *villancicos de negro* o de *gitanillas* no incluían *pastorelas*, lo cual se debía a que dentro de la iglesia estos personajes nunca fueron asociados a la imagen de pastores en la España del siglo XVIII, debido a la consideración que se le tenía⁵⁵⁷, algo que evidentemente no funciona igual en el teatro breve.

MERINO	No queremos los negrillos
CHINA	¿Por qué no?
IGNACIA	qué tonto eres, Filiberto, tío, que tonto es usía, ¡no veis que se están riyendo la familia de vosotros?
EUSEBIO	hombre ¿que seas tan ciego? No ves que son tus criados, disfrazados todos estos. ⁵⁵⁸

El sainete *La nochebuena en Pastrana*, como su nombre expone es para ser representado en Nochebuena. Los personajes son pastores disfrazados. El único pretexto que tienen para la representación de la pastorela es la escenificación del nacimiento de Dios de forma epilogal.

Este sainete presenta elementos claramente populares que se han mantenido hasta hoy en día, como es el juego de la gallinita ciega que inmortalizó Goya en un cuadro con el mismo nombre (Figura 24). Esta se lleva a cabo como un intermedio chusco dentro de la obra que sirve también para escenificar el juego del cortejo.

⁵⁵⁷ Se remite al epígrafe “Identidad racial”

⁵⁵⁸ BNE. MSS/14596/24, f. 13r. *El adorno del nacimiento*



Figura 24. Detalle de *La gallina ciega* de Francisco de Goya. 1788. Óleo sobre lienzo 41 x 44 cm. Museo del Prado.

La copla de la pastorela dice:

MÚSICA

Al ver que a la tierra
bajó el redentor
para abrir las puertas
al reino mejor;
todo fue alegría

ESTRIBILLO

Y dijo Melchor
toquen, toquen
esos instrumentos
alégrese el mundo,
que ha nacido Dios.⁵⁵⁹

La copla es cantada por Paco y posteriormente el estribillo es entonado por *todos* en forma de coro. Las coplas se repiten con sus mudanzas correspondientes y seguidamente se canta el estribillo, tal como se construye el villancico.

En el sainete *El carpintero burlado* de Antonio Valledor (1787) el número *pastoral* se realiza con la excusa como en el ejemplo anterior del nacimiento de Jesús,

⁵⁵⁹ BNE. MSS/14528/1, f. 19v-20r.

con la única finalidad de divertir y celebrar la Navidad. La preparación se realiza detrás de bastidores con “ruido de sonaja”. Al igual que sucede en el sainete *El adorno del nacimiento* el belén es realizado con ayuda del carpintero y los pastores son negros disfrazados. Este sainete nos muestra la forma en que seguramente se realizaban las pastorelas en la calle, porque es una muestra clara de lo que sigue pasando hoy en día en lugares de Latinoamérica como es el caso de México.

En México en el Ciclo Navideño se realizan pastorelas antes de la nochevieja. Se juntan las familias del pueblo, familiares o amigos, y se va por la noche pidiendo posada de portal en portal por el pueblo con velas. Y se canta: “En el nombre del cielo /os pido posada /que no puede andar /mi esposa amada”⁵⁶⁰. Dentro de la casa la gente contesta: Aquí no es mesón / sigan adelante...”. En la última casa, en la que se realizará una cena, se le da posada al belén viviente y se entona en coro: “Entre santos peregrinos/reciban este rincón...”.

En el caso del sainete que nos ocupa, el pueblo que se encuentra iluminado, escucha instrumentos pastoriles, zambombas y sonajas, que anuncian la llegada de una humorada. Aparecen en el escenario:

Salen de pastoras y pastores todos los hombres y mujeres que puedan con zambombas, sonajas, panderetas, tamboril etc. Casolilla de negro, y Aldonza de negra, bailando al son de la Pastorela, haciendo algunas mudanzas, siempre que entra el coro: Desgracias manifiesta su alegría, y Coleta se aparta a un lado, mostrando su disgusto:

CORO	Alegres y ufanos el placer mostremos y al niño precioso que nació esta noche aplaudan alegres nuestros finos pechos.
------	---

COPLA 1ª	Pastores, pastoras a Belén marchemos y al recién nacido todos adoremos,
----------	--

⁵⁶⁰ Tradicional mexicano. Comunicación personal por Lía Idalia Vázquez con fecha 5 de enero de 2019.

pues quiso a la tierra
venir desde el cielo

CORO

COPLA 2^a

Un pobre pesebre
admite en su centro
al Rey de los Reyes,
que en el firmamento
le sirven de alfombra
lucientes luceros

CORO⁵⁶¹

Seguido de esta alternancia de mudanzas de coplas y estribillo, todos los personajes negros, que están emparentados, muestran lo salados que son a través de un cumbé. Los bailes son la mejor forma de caracterizar a los personajes, como bien lo expone el negro:

CAROLILLA

[...]
los dos bailar sabemos
la cumbé, la zarabanda,
y otros bailes que queremos
bailal polque su melcé
conosca que son los neglos
para tales ocasiones
gente de honra, y de provecho⁵⁶²

Al ser cantado este número pastoral por negros, uno de los personajes expone que seguramente el siguiente año será visto por el “preste Juan de las Indias y el Mongol”. Este fue un personaje muy conocido en la época, Feijoo en su obra *Theatro crítico* dedica un discurso a *Juan Preste de las Indias* en el que concluye que éste es un personaje ficticio:

Siendo tan trivial la noticia del *Preste Juan de la India*, que hasta los rústicos, y niños le nombran, es cosa admirable, que aun no se sepa con certeza, qué Príncipe es este, ni donde reina, ni por qué se llama así. Cuando los Portugueses tuvieron las primeras noticias de que el Rey de los avisimos profesaba el cristianismo, y que los suyos le llamaban Belul Gian, (otros dicen Jean Coi) creyeron que este era el nombrado Preste Juan, y su creencia se hizo común a toda Europa. Después, sabiéndose que aquellas voces en la Lengua Abisina tienen

⁵⁶¹ BNE. MSS/14519/18/1, ff. 17r-17v.

⁵⁶² BNE. MSS/14519/18/1, f.18r.

significación diferente de la que les daban, y valen lo mismo que *Rey precioso, o Rey mío*, y haciendose juntamente reflexion, de que los que antes habían dado noticia del Preste Juan, no le ponian en la Africa, sino en Asia, se desvaneció en los hombres de alguna letura [sic] este error, quedando no obstante en pie la duda de que en parte de la Asia reina este príncipe cristiano, y por qué le llaman Preste Juan. Sobre que hay tantas opiniones, que no se pueden enumerar sin tedio. En una cosa convienen los mas, y es, que este Principe es de la Secta Nestoriana. En lo demás hay suma diversidad. Algunos dicen, que este Imperio fue extinguido por los tártaros. Otros, que al Emperador del Mogol se le dio el nombre de Preste Juan por equivocación, con el motivo de que algunos de aquellos monarcas tomaron el titulo de *Sebah-Geban*, que significa *Rey del Mundo*.⁵⁶³

Huerta Calvo y Alonso Hernández en su obra *Historia de mil y un Juanes* coinciden en que fue un personaje ficticio y que se utilizaba para designar cualquier cosa, o también para indicar un lugar lejano o algo difícil de alcanzar como lo muestran la obra de Quevedo y Lope de Vega⁵⁶⁴. Por tanto en el caso de este sainete de Valledor sirvió para referirse a algo lejano o desconocido.

Siguiendo con el sainete *El adorno del nacimiento*, salen cuatro negros para bailar el baile del *cumbé*. Lo realizan dando la espalda al nacimiento, con la finalidad de poder robar elementos del mismo. Al ser negros se les considera ladrones⁵⁶⁵ y avariciosos y por ello se les muestra con ese tópico:

ALDONZA

A bailal la nochebuena

⁵⁶³ FEIJÓO, Benito Jerónimo. *Theatro critico universal o Discursos varios en todo genero de materias para desengaño de errores comunes*, T. IV, 5ª impresión. En Madrid: En la Imprenta de la Viuda de Francisco del Hierro, 1749, [discurso VIII. XXXVIII.], pp. 209-210.

⁵⁶⁴ La voz del ojo, que llamamos pedo
(ruiseñor de los putos), detenida,
da muerte a la salud más presumida,
y el propio *Preste Juan*, le tiene miedo (Quevedo, II, 63, 610,4)
Reñirán los mal casados;
habrá un clis en las ciudades
donde el *preste Juan* está:
¡miren quién ha de ir allá
a saber si son verdades! (L. de Vega, *La niñez de S. Isidro*, I)
Citado por ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis – HUERTA CALVO, Javier. *Historia de mil y un Juanes: (Onomástica, literatura y folklore)*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000, (Obras de referencia; 16), p. 72.

⁵⁶⁵ Los esclavos al conseguir su libertad se veían obligados a buscar un nuevo medio de vida. Los que se asentaban con los que habían sido sus dueños o amos, recibían una pequeña cantidad de dinero y casa por los servicios que prestaban. En cambio había otra sección de libertos que no lograban conseguir ningún medio de vida y vivían de la caridad pública o en su caso muchos se dedicaban al asalto y robo; debido a ello en casi todas las obras se les tiene en la consideración de ladrones. FRANCO SILVA, Alfonso. *La esclavitud en Sevilla...*, *óp. cit.*, p. 491.

	dos negritos conculieron con pandereta y sonajas alegles los dos diciendo:
CAROLILLA	Comadle Flacica,
ALDOZA	compadle Jucé
CAROLILLA	vaya el taconeó
ALDOZA	menéese usté.
CAROLILLA	Que esta es Nochebuena y es noche de que
LOS DOS	los blancos y neglos alegles estén.
	Elelé para la cumbé ⁵⁶⁶

Este tópico del *negro ladrón* se desarrolla en el siglo XVI y se puede ver en obras como *El amante agradecido* de Lope de Vega, en donde un grupo de negros cantan y bailan por la noche en las calles sevillanas y se les presenta como negros ladrones, debido a que pasaban en comparsa y robaban unas arracadas de diamantes.

El número musical que termina la obra es un enredo de negros, el cual se describe como un chasco. Los personajes se desprenden de sus disfraces y dejan el habla de negros; concluyendo el sainete con una *pastorela* y pidiendo perdón por las faltas:

COPLA	Pidamos rendidos humildes y atentos perdón de las faltas y de los defectos, que es justo esperarle de tan nobles pechos.
CORO	Y si conseguimos lo que pretendemos en nuestros cuidados y finos esmeros verás que aspiramos

⁵⁶⁶ BNE. MSS/14519/18/1, f. 20v.

solo a complacerlos.⁵⁶⁷

El sainete *El obrador del sastré*⁵⁶⁸ presenta características propias de las fórmulas barrocas que más éxito tuvieron en la España del Siglo de Oro, nos referimos a las *maskaradas*. Dentro de los rituales africanos los bailes de máscaras son muy importantes por su sentido pantomímico y dramático. Fernando Ortiz nos ilustra describiéndonos el propósito de las danzas de las máscaras:

Las danzas de máscaras, las más pintorescas de las culturas preletradas, tienen el propósito de representar la aparición misteriosa de un animal, un espíritu, un antepasado o un dios. No son motivos de diversión trivial sino de liturgias religiosas en sus funciones más importantes. La máscara interviene en las ocasiones sociales más trascendentales: en las ceremonias de la muerte, en el culto de los antepasados, en las celebraciones totémicas, en los encantamientos de la magia, en los ritos de la fertilidad, en las iniciaciones de la varonía, en las sanciones de la justicia, en el exorcismo de las enfermedades, en la guerra y en la caza.⁵⁶⁹

Esto lo exponemos únicamente con la intención de mostrar la relación de este tipo de representaciones y su relación con los personajes caracterizados como negros en el teatro breve dieciochesco. Ahora bien, entre los personajes que intervienen en la obra, el sainete *El obrador del sastré*, que nos interesan en este momento se encuentran ciegos, negras disfrazadas⁵⁷⁰ y un loco. El *loco* era un personaje eminentemente cómico tanto por los juegos escénicos que propiciaba,

⁵⁶⁷ BNE. MSS/14519/18/1, ff. 25v-26r.

⁵⁶⁸ El manuscrito consignado en la BNE con signatura MSS/14524/28 se le atribuye a Antonio Valladeres de Sotomayor. En la BHM con signatura Tea 1-158-6, apuntes A, B y C se le atribuyen a Sebastián Vázquez. El guión musical con signatura MUS 62-35 es de Blas de Laserna.

⁵⁶⁹ ORTIZ, Fernando. *Los bailes y el teatro...*, *óp. cit.*, p. 333.

⁵⁷⁰ El cambio de sexo a través del disfraz que supone un recurso de "personalidad cambiada" se encuentra desde el Siglo de Oro, uno de sus exponentes más importantes es Lope de Vega con más de 25 obras: "*Los donaires de Matico, La francesilla, El ingrato arrepentido, La fueza lastimosa, La campana de Aragón, El amigo por la fuerza, La fe rompida, La varona castellana, El asalto de Mastrique, Las mudanzas de la fortuna, El genovés liberal, El hidalgo Bencerraje, El anzuelo de Fenisa, La hermosura aborrecida, El caballero del Sacramento, El alcalde mayor, El juez de su causa, El más galán portugués, La villana de Getafe, La prueba de los ingenios, El valiente Céspedes, El valor de las mujeres, La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba, Más pueden celos que amor, etc*". BORQUE, José María. *El disfraz y otras estrategias...*, *óp. cit.*, p. 36.

como por su peculiar y poco común visión de la realidad.⁵⁷¹ Este personaje aparece en escena porque es el que, hasta cierto punto, representa los aguinaldos, que Diego (el personaje de sastre) irán a ver. Desde mi perspectiva los *aguinaldos* se refieren, en este caso, a las *maskaradas de invierno* que se celebran entre el 25 de diciembre y el 6 de enero. Este tipo de mascaradas se desarrollan siempre dentro del marco navideño, el número de personajes varía entre 10 o 12, y la instrumentación que se utiliza suelen ser objetos mortificantes, como el caso de las tijeras. Por lo mismo no es de extrañar que el personaje principal del sainete sea un sastre. Rodríguez Pascual nos dice que estas mascaradas no son representaciones teatrales, en sentido estricto, sino pre-tetralizaciones con la inclusión de elementos procesionales. La *farsa de los carochos* propia de estas mascaradas recibe otros nombres, como son: diablos, obisparras, filandorras, cencerrudos, aguinaldo, que en nuestro caso sería *aguinaldo*, que se representaba en el poniente zamorano en las representaciones navideñas.⁵⁷² En el caso de nuestro sainete, *El obrador del sastre*, la escena se desarrolla entre el *loco* y la *sastre*. El *loco* quiere que el sastre lo lleve a ver los *aguinaldos* y por tanto, el *loco* en un su calidad de personaje cómico se hace pasar por el cortejo del sastre para ir con él:

DIEGO	[...] Loco, marcha, que me quiero ir a ver los aguinaldos
LOCO	Rabiando estoy yo por verlos también: llévame, o te parto desde arriba abajo el cuerpo [...]

Alarga el loco el brazo a Diego, éste se agarra de él y se entran haciendo de Madama y cortejo: vista de la plaza mayor lo más natural que aparece en este

⁵⁷¹ PEYTAVY, Christian. *Los autores y las obras: Vázquez*". En: *Historia del teatro breve en España*, Javier Huerta Calvo (dir.), Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, [2008], (Teatro Breve Español, 3), p. 788.

⁵⁷² RODRÍGUEZ PASCUAL, Francisco. "Mascaradas de invierno en la provincia de Zamora". En: *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*, coordinadas por Joaquín Álvarez Barrientos y Antonio Cea Gutiérrez. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987, p. 124-129.

tiempo de Navidad y varias gentes vendiendo: habrá un balcón largo de fachadas para ocuparle

Esta *mascarada/aguinaldo* podría considerarse un tipo de *mojiganga*, debido a que presenta las mismas características que este tipo de obras: En la *mojiganga* todos los personajes concurren en escena en este momento, considerados éstos una “comunidad de excluidos”⁵⁷³; la coreografía y música están bien determinadas⁵⁷⁴:

Saca el loco una gran cachiporra, y se pone con ellas al hombro, salen dos vestidos de negras ridículas, tocando unas sonajas y bailando, y tropa de ciegos, y ciegas tocando violín, guitarra, tambor, pitos, y otros instrumentos a este tenor: y siguiéndolos Blasa, Nicolasa, Simón y Perico.

Otra característica muy importante de la *mascarada/aguinaldo* es su carácter religioso; este tipo de *mojiganga* teatral o callejera se muestra en la celebración estrictamente religiosa. La última característica es el encadenamiento de razas, en la que encontramos en este caso a personajes de *negras* junto a los ciegos. Las negras y los ciegos bailan un *cumbé*. Este baile no se encuentra en todos los apuntes teatrales de esta obra, debido a que tuvo varias reposiciones; por ejemplo el apunte Tea 1- 158-6A finaliza con un coro de ciegos, mientras que el apunte Tea 1-158-6C lo hace con el baile de negros.

Las *mascaradas* pueden incluir *mojigangas* o ser sinónimos en algunos casos. En este caso el *aguinaldo* es una *mascarada* que tiene las características de un *mojiganga*. Como expone Antonio Tordera “su dramaturgia recoge la necesidad urgente de improvisar un desfile, procesión lúdica, bien sea solemne, con máscaras e indumentaria, o simplemente «encamisada» (*Figuras, Alcalde,*

⁵⁷³ “Fieles a la lógica del desorden (una lógica que muchos confunden con la libertad), esclavos, prostitutas, ladrones, perversos, grupos minoritarios, pobres y grotescos de todo tipo se comportan como caricaturas de su propia imagen amenazante. Aunque hay y debe haber una gran variedad de subtipos dentro de un grupo dado, la capacidad de actuación en una comunidad de excluidos está estrictamente limitada” HAYMAN, D. “Más allá de Bajtin: hacia una mecánica de la farsa”. En: *Espiral/ Revista*, núm 7, 1980, p. 98. Citado por TORDERA, Antonio. “Historia..., *óp. cit.*, p. 285.

⁵⁷⁴ TORDERA, Antonio. “Historia..., *óp. cit.*, p. 254.

Rollona)”⁵⁷⁵. Tordera clasifica las mascaradas en: *palaciegas* (que son de exaltación de la monarquía), *eucarísticas* (celebración del Corpus Christi) y *carnavalescas* (ciclo de carnaval, que se extiende de diciembre a febrero)⁵⁷⁶. Por las características del sainete que fue representado en el Ciclo de Navidad, podemos decir que se ciñe a las de tipo carnavalesco. En el mundo del carnaval hay intelectuales como William Rowe y Vivian Schelling que consideran que éste sirve para que las clases gobernantes refuercen su control hegemónico al presentar un sistema jerárquico (culto, bajo, elevado, popular, etc.) como algo natural. Es decir, consideran al carnaval como una forma de “baja cultura” que sirve para identificar a los grupos marginales.⁵⁷⁷ Por ello, en este sainete encontramos la presencia de locos y negras que se encuentran haciendo la fiesta de Nochebuena en la plaza del pueblo.

Quien encabeza la escena es el personaje del *loco* que dirige el baile. El baile que se representa es un *cumbé* que es bailado por las negras y el sastre al son de las sonajas, y es cantado por los ciegos. El *loco* coloca a todos los personajes en sus posiciones:

<p>LOCO</p>	<p>Yo dirijo el baile, y soy bastonero, los que ven, arrimaditos a los lados, los que tocan delante de los ya dichos, las negras en medio, y tú, sastre (este es gusto mío) has de bailar con las negras</p>	<p><i>los coloca como dice</i> <i>a Diego</i></p>
-------------	--	---

El *cumbé* es el baile epilogal del sainete, siendo su principal característica la bulla:

<p>CIEGO/AS</p>	<p>Dos negritas con un blanco se pusieron a bailar la Nochebuena en la plaza</p>
-----------------	--

⁵⁷⁵ *Ibíd.*, p. 269.

⁵⁷⁶ *Ibíd.*, p. 270.

⁵⁷⁷ ROJAS ROJAS, Rolando. *Tiempos de carnaval: El ascenso de lo popular a la cultura nacional* (Lima, 1822-1922), Instituto de Estudios Peruanos, 2005, p. 7.

con aplauso universal

Gurgur gurgur gurgur gurgur
achi achi achi achi
y que todos los negros
sabemos bailar⁵⁷⁸

La tonadilla a tres *El capitán y los negritos* de Pablo Esteve representada en el Ciclo de Navidad en el año 1785 es una muestra de la clara presencia de negros en el teatro navideño. Esta obra presenta la figura de uno de los personajes representativos de los negros en el teatro: los criados.

La tonadilla comienza con un número de negros con estribillo del baile del *guineo*, que tiene como argumento un guiso que va a realizar la criada al capitán; el estribillo que se va intercalando entre las coplas dice:

Ay negli gurugú
ay negli guragá
[ay negli vamo al
al mireziya
y empezar a trabajar]⁵⁷⁹

Como podemos observar el *guineo* o *baile de cumbé*⁵⁸⁰ eran un baile que no sólo caracterizaba a los negros, sino también al gremio de los *criados*. No hay que olvidar que el tipo de trabajo que realizan generalmente los esclavos en la península ibérica era el de servicio doméstico.

En el siguiente número musical representan un *Allegro moderado* que finaliza con un ritmo de *cumbé*. El *cumbé* y el *zarambeque* eran bailes utilizados para representar en muchas ocasiones a los gitanos en el teatro. Lo cual no deja lugar a duda sobre el origen racial de los personajes, nos referimos a los *gitanos*. Otro dato que es importante tomar en cuenta en esta tonadilla es el argumento de cada uno de los bailes. El caso del *cumbé* nos sitúa en una característica propia

⁵⁷⁸ Apunte teatral BHM. Tea 1-158-6,C ; Guión musical BHM. MUS 62-35

⁵⁷⁹ BHM. MUS 142-13

⁵⁸⁰ Se remite a epígrafe “Bailes de negros” subepígrafe “Bailes lascivos”.

de este grupo, la consideración que se les tiene como ladrones⁵⁸¹; también puntualiza otro aspecto, la relación parental que tienen los personajes negros y el uso lingüístico del ceceo. Estos eran primos que se querían casar, y no hay que olvidar que los gitanos tenían la práctica de contraer matrimonio entre familiares ya que eran sociedades endogámicas.

2.3. Los negros en los juguetes

Entendemos como juguete a una pequeña pieza circunscrita en un obra breve, que se basa en la idea de travesura teatral o de pequeña broma, que irá acompañada de un baile para la mejor caracterización de los personajes. En el caso que nos ocupa, los juguetes como forma teatral hacen uso de los bailes africanos para representar de forma jocosa y burlesca a los negros. En repetidas ocasiones, como veremos a continuación, eran utilizados en el Ciclo Navideño haciendo hincapié en la identidad racial de sus personajes a través de la danza, debido a que es un como elemento imprescindible en la vida social de los pueblos de raza negra. Son generalmente bailes cortos que repiten de forma seguida la misma frase musical; siendo ésta una característica básica en las melodías de los negros africanos, que al parecer sentían un deleite en la repetición constante de una misma fórmula.⁵⁸² La mejor forma de explicar la naturaleza del baile en la raza negra nos lo describe de una forma clara la autora inglesa Leith Ross:

Siempre ha sido el baile lo que más ha caracterizado la «africanidad» del africano. Sus bailes pueden ser tediosos o excitantes, grotescos o bellos, pero siempre son trascendentes. No conozco un equivalente, nada que pinte en una sola actividad todo posible género de pensamiento y de emociones, y luego vaya aún más allá. Dudo si la

⁵⁸¹ Sancho de Moncada, profesor de Escritura sagrada en la universidad de Toledo, manifiesta las quejas contra los gitanos en su obra *Restauración política de España, y deseos públicos* (1619): “1/ los gitanos son espías y traidores; 2/ son unos ociosos y unos vagabundos; 3/ las gitanas son todas prostitutas; 4/ los gitanos roban lo que sea, hasta los niños; 5/ son brujos, adivinos, magos y quirománticos; 6/ son, a un tiempo, herejes, paganos, idólatras y ateos!”. En la misma línea Juan de Quiñones, alcalde de la Corte, en la obra *Discurso contra los gitanos* (1631) los denomina ladrones y hace algunas referencias a sus libertades sexuales y al canibalismo. LEBLON, Bernard. *Los gitanos...*, óp. cit., p. 32.

⁵⁸² ORTIZ, Fernando. *Los bailes y el teatro...*, óp. cit., p. 145.

mentalidad occidental pueda comprender plenamente un baile africano, no por tales o cuales diferencias en los pasos, ritmos o tonadas, sino porque ese baile pertenece a un mundo distinto al nuestro, a otra dimensión de la cual nosotros podríamos pensar que la dejamos atrás hace largo tiempo o que no lo hemos alcanzado todavía.⁵⁸³

Seguidamente presentaremos una serie de ejemplos en donde la presencia negra es el elemento más importante del juguete teatral.

2.3.1. *El chasco del cofre*, tonadilla general

Emilio Blanchet en la obra *Compendio de la historia de Cuba* (1866) menciona las fábulas, el epigrama y la sátira que se cultivaron en Cuba a fines del siglo XVIII con «incorrección y vulgaridad»:

Había entonces una extraña mezcla de inmoralidad y devoción: en calles y plazas resonaban las más impuras canciones y era preciso expeler de la procesión del santo entierro a los disciplinantes y el obispo se escandalizaba de que las mujeres se presentaran, muy ataviadas y con escotado traje, en ventanas sin celosías y que salieran algunas con el rostro descubierto.⁵⁸⁴

Seguido de esto describe un ejemplo de entusiasmo religioso desarrollado en Villaclara en el año de 1790:

Durante un mes largo que allí estuvieron de misión dos capuchinos, se apiñaba la gente en la iglesia, desde la madrugada hasta al noche, para ocuparse en diversos actos piadosos. [...] Entre las procesiones vespertinas celebradas entonces, cuéntase la *penitencial*, en que, precedido por los misioneros y por los sacerdotes de la villa, marchaba un extraordinario gentío de ambos sexos. Allí figuraba, en piernas y descalzo, el ayuntamiento; allí se presentaban algunos con la cabeza y el rostro tapados por una capucha blanca, descubierto hasta la cintura el cuerpo y el vestido el resto con un sayal de color expresado antes; quién mantenía derecha y asida por la punta una espada de cinco cuartas.

Ya, en lugar de sayas y enaguas, llevaban las señoras el *túnico*, risible entonces por su alto talle e incómoda estrechez. Con el tacón de madera llamado *palillos* acrecían las damas su estatura dos y aún tres

⁵⁸³ Citado por ORTIZ, Fernando. *Los bailes y el teatro...*, *óp. cit.*, p. 142.

⁵⁸⁴ BLANCHET, Emilio. *Compendio de la historia de Cuba*. Matanzas: Imprenta de la Autora del Yumuri, de José Curbelo y Hermano, calle de Jovellanos, num. 5, 1866, p. 95.

pulgadas. Los caballeros más elegantes seguían con el calzón sujeto a la rodilla por una charretera de plata u oro; era de paño el calzado, en que se ostentaban grandes hebillas; de castro, de copa baja y ala ancha el sombrero. Empolvábase el cabello y no se había dejado la coleta. Por el minué, el paspié, el *jardinero*, se desdeñaban ya los bailes *Juan Garandé*, el *sonsorito*, la *mora* y otros.⁵⁸⁵

Esta breve crónica se da una muestra de cómo la civilidad no se realizaba sólo con la vestimenta sino también con la tipología de bailes. Están los que muestran elegancia y distinción como el caso del *minué*, el *paspié* y el *jardinero*, mientras que por el otro lado se desestima el *sonsorito*, la *mora* y el *Juan Garandé*.

El baile teatral que a nosotros nos ocupa es *Juan Garandé*. Este baile que se desarrolla en Cuba en el siglo XVIII y lo encontramos mencionado en la tonadilla general *El chasco del cofre* de Blas de Laserna (1783), en un juguete que representan dos negrillos, en un baile denominado *muchitanga*:

PAROLA

ALDOVERA

Vamos a cantar
la muchitanga

POLONIA

la muchitanga
vamos serafín mío.

Estaba Juan Garandé
en el muelle de la Habana
esperando que viniera
la señora Muchitanga.

Muchitanga su mercé
para mañana en la noche
se casa Juan Garandé

Juan Garandé ya está casado
Juan Garandé ya la has logrado
Juan Garandé dale a la bola
Juan Garandé para **Panzacola**
ai ai ai, ai ai ai

A poco, a Juan Garandé
cuando menos lo esperaba

⁵⁸⁵ *Ibíd.*, pp. 95-96.

le parió un hijo mulato⁵⁸⁶

La señora Muchitanga
Muchitanga a Garandé
le dijo, mira a tu hijo
pues otro te pariré⁵⁸⁷

El término *muchitanga* en el español de Puerto Rico significa “Populacho, muchedumbre de gente soez y grosera, [...] multitud de muchachos que meten ruido”, lo que denota su característica carnavalesca. El elemento como proceso de sufijación *ng* está considerado de origen africano, como se puede ver en palabras como “*burundanga, muchitanga, pendango, mejengue, chiringo, gandinga, mandinga, mofongo, candongo, chalungo, matungo.*”⁵⁸⁸ Estos vocablos son propios de Puerto Rico, pero también son utilizados en Cuba y Santo Domingo. Este tipo de terminología se debe a la presencia de negros en Puerto Rico, que aumentó rápidamente en los siglos XVI y XVII; lo que nos permite suponer la presencia rítmica de la tradición africana en las tablas de la península a través de los bailes de vuelta.⁵⁸⁹

Esta tonadilla del año 1783 se desarrolla en torno a la batalla de Pensacola (Pansacola) de 1781 y la firma del Tratado de París en 1783. Por esta razón se menciona “Panzacola” en el baile, como homenaje a la firma del Tratado de París que da por terminada la guerra. Uno de los personajes que intervinieron en esta batalla fue Bernardo de Gálvez que fue recompensado por el rey Carlos III con el nombramiento de gobernador y capitán general de Cuba en 1784 y un año más tarde Vizconde de Galvezton y conde de Gálvez, y finalmente virrey de la Nueva España. Esta fue una guerra que se libró con el Imperio Británico. Gracias a Gálvez los británicos fueron derrotados en las batallas de Manchac, Baton Rouge y Natches, y se logró la captura de los fuertes de Mobiles y

⁵⁸⁶ Analizando el canto, la *muchitanga* y *Juan Garandé* nos dicen que paren “un hijo mulato”, lo que quiere decir que dan lugar a otro tipo de baile con las mismas características de los bailes de vuelta.

⁵⁸⁷ BHM. MUS 155-11, ff. 19r-19v.

⁵⁸⁸ NAVARRO, Tomás. *El español en Puerto Rico*, Río Piedras: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1974, p. 118.

⁵⁸⁹ *Ibíd.*, pp. 226-27.

Charlotte. La batalla en el fuerte de Pensacola, capital británica de Florida del Oeste, permitió el bloqueo al puerto de Nueva Orleans y de esa manera los navíos británicos no pudieron navegar por el río Mississippi, y los rebeldes americanos pudieron transitar libremente por todo el territorio sur de la zona de guerra. España intervino con 32 naves, y el barco español que entró a la bahía de Pensacola fue el *Galveston*. La firma del Tratado de París en 1783 dio por terminada la guerra. Estas derrotas permitieron a George Washington la independencia americana, debido al dinero, armas, equipo militar y medicamentos que España le cedió a Estados Unidos⁵⁹⁰.

Es importante establecer la identidad racial de los personajes, el negro en el número anterior a la *muchitanga*, en un ritmo de *baile de cumbé* se refiere a la negra como “negla gitana”; esto no quiere decir que la negra fuera una gitana, si no es una forma de presentar al personaje como una persona halagüeña y cariñosa. En el diccionario de autoridades uno de las acepciones de *gitana* es: “Se llama también el que tiene atractivo en lo que dice y habla, aunque no sea para engañar: así se dice es muy gitana, por se halagüeña y cariñosa”⁵⁹¹.

Un elemento que siempre debemos considerar para identificar la identidad racial de los personajes es su fonética y su jerga⁵⁹². En el caso de esta tonadilla, los personajes de negros presentan las características fonéticas de negros africanos como son el cambio de la *r* por la *l*, pero en ningún momento presentan el ceceo propio de los gitanos; y como lo hemos mencionando anteriormente esta tonadilla se realizó como homenaje a la firma del Tratado de París, con lo cual tiene conexión con América y se podría deducir que son negros americanos o africanos pero en ningún caso gitanos.

⁵⁹⁰ HERNÁNDEZ HORTIGÜELA, Juan. *España, la primera bandera de Texas*, [s.l.]: Punto Rojo Libros, 2017, p. CXXX.

⁵⁹¹ *Diccionario de autoridades* (1734)

⁵⁹² Se remite al epígrafe “Fonética y jerga: gitanos, negros y otros”

2.3.2. *La desdicha de las tonadillas*, tonadilla a dúo

Los gitanos estarán presentes en la vida de la península de una forma arraigada. La tonadilla a dúo *La desdicha de las tonadillas*⁵⁹³ (1782) de Pablo Esteve es otro ejemplo de ello. Es una obra representada en el teatro de Navidad en la que tiene inserto un *juguete heroico*.

En Navidad por lo visto era costumbre presentar una obra con un juguete en el que se representaban a personajes negros. El *Entremés de Pedro Grullo y Anton Pintado* inserto en el segundo volumen de la obra *Libro nuevo de entremeses intitulado Cómico festejo, [de los mejores ingenios de esta corte]*, dedicado a la *Serenísima señora Doña María Bárbara, Infanta de Portugal, y Princesa de las Asturias*, dice:

Ya la doy:
de Navidad, una noche,
en cierta conversación,
hacían **juegos** diferentes;
a unos, ponían carbón
en la cara: a otros, almagre,
harina, hollín; y a mi, dio
el diablo en echarlo todo:
Los que había alrededor,
riéndose a grandes gritos
de mi jaspeado color,
decían, que linda cosa!
Cada uno a su sabor
hablaba de mis borrones:
entre ellos había un pintor;
y preguntándole, ¿cómo
está Antón? Él respondió:
Pintado se ha de llamar;
desde entonces, a una voz,
Antón Pintado me llaman
Con razón, o sin razón;
y Antón Pintado he de ser
hasta que me lleve Dios.⁵⁹⁴

El juguete consiste en un breve enredo amoroso, el lenguaje de los personajes tiene una jerga barriobajera al tener connotaciones de tipo eróticas. Su baile es

⁵⁹³ Apunte teatral: BHM. Tea 1-203-22; Guión musical: BHM. MUS 115-8

⁵⁹⁴ CASTRO, Francisco de. *Libro nuevo de entremeses, intitulado Cómico festejo*. Madrid: en la imprenta de don Gabriel del Barrio, Vol. 2, 1742, pp. 46-7.

un *mandingoy*. La trama consiste en un hombre (Garrido) que está enamorado de una mujer (Caramba) que tiene un hijo. El personaje del hijo nunca aparece en escena pero Garrido lo tiene prisionero y la condición para su liberación es que La Caramba “apague su ardor”. Ésta se niega y la amenaza con matar a su hijo. Es tal el ardor del verdugo por la mujer, que éste cree haber sido hechizado por ella. Al solicitarle clemencia, éste deja libre al hijo prisionero y empieza el baile.

Si analizamos el *juguete*, podemos observar que esta pequeña obra esta protagonizada por gitanos; la primera razón se debe al uso del gentilicio *mandingoy*⁵⁹⁵ y la segunda por la consideración de hechiceros, algo propio de estos personajes. El baile, además, tiene connotaciones lascivas que seguramente fueron escenificadas porque en el manuscrito musical está indicado que esta sección debe ser bailada:

CARAMBA	dame el mandinguillo,
GARRILLO	dame el mandingoy
LOS DOS	porque quiero enmandingarme; Manguillo contigo me voy. ⁵⁹⁶

Se sobreentiende que la escenificación será la representación del acto sexual, en la que Garrido repite el mismo motivo melódico que Caramba cuando se representa esta escena bailada.

Swinburne asocia este tipo de baile con el fandango:

Chacun avec sa chacune dansait face à face, ne faisant jamais que trois pas, frappant des castagnettes qu'on tient entre les doigts, et accompagnant l'harmonie avec des attitudes dont on ne pouvait voir rien de plus lascif. Celles de l'homme indiquaient visiblement l'action de l'amour heureux, celles de la femme le consentement, le ravissement, l'extase du plaisir. Il me paraissait qu'une femme

⁵⁹⁵ Se remite al epígrafe “Bailes de cumbé” subepígrafe “Mandingoy”.

⁵⁹⁶ Véase Anexo II. Edición de apunte teatrales. II. 10. Tonadilla a dúo *La desdicha de las tonadillas*, vv. 127-130. El apunte teatral está censurado y dice en su lugar: ay chiquintillo/ay chiquintón/ésta si es chuscada/de rechupetón.

quelconque ne pouvait plus rien refuser à un homme avec lequel elle aurait dansé le fandango.⁵⁹⁷

[Cada uno con su propio baile cara a cara, sin dar más de tres pasos golpeando las castañuelas que se sostienen entre los dedos y acompañando la armonía con actitudes que pude ver que son más lascivas. Los hombres indicaron visiblemente la acción del amor feliz, la del consentimiento de la mujer, el rapto, el éxtasis del placer. Me pareció que cualquier mujer no podía negarse a un hombre con el que hubiese bailado el fandango.]

Otro caso de connotaciones similares es el *Chuchumbé*⁵⁹⁸, un baile que se representaba en México.

2.3.3. *La gitanilla, los negros y moros / La hermosa gitanilla en el coliseo, tonadilla a solo*

La tonadilla a solo *La hermosa gitanilla en el coliseo*⁵⁹⁹ (1776) de José Castel, es una representación de mezcla de identidades raciales. Esto es fácil de llevar a escena por la similitud en los tonos de piel de los personajes, es decir el negro o moreno. En el caso de la gitana será mulata, morena al igual que los moros⁶⁰⁰. Considero importante mencionar la relación que en ocasiones se establece entre gitanos y moros, esto se deriva de la posible confusión que pudiese surgir sobre la identidad de los personajes:

La relación íntima entre las dos razas [gitanos y moros] había comenzado en el popular barrio granadino de Rabadasif, primer asentamiento gitano en esa ciudad. Su presencia en esta ciudad nos la confirma en 1499 una queja expuesta por el Arzobispo de Granada a los Reyes Católicos, en la que les acusa de que *frecuentan con moriscos y les enseñan cosas de hechicería y adivinaciones y supersticiones, y les roban las ropas de sus casas y las bestias de los campos y que de ellos se quejan y escandalizan los moriscos de ver que tales cosas se consienten entre cristianos*⁶⁰¹

⁵⁹⁷ CASANOVA DE SEINGALT, Giacomio [Jacques]. *Histoire de ma vie, 1725-1798*, Francis Lacassin (ed.), Vol. 10, Paris: Éditions Robert Laffont, 1993, pp. 581-82. Citado por: LE GUIN, Elisabeth. *The Tonadilla in Performance: Lyric Comedy in Enlightenment Spain*. Berkeley: University of California Press, 2013, p. 142.

⁵⁹⁸ Se remite al epígrafe *Bailes de cumbé* apartado “El zarambeque”.

⁵⁹⁹ BNE. MSS/14063/19

⁶⁰⁰ SUBIRÁ, José. *La tonadilla escénica: sus obras y sus autores*, Barcelona: Editorial Labor, 1933, p. 70.

⁶⁰¹ NAVARRO GARCÍA, José Luis. *Historia del baile flamenco...*, óp. cit., pp. 34-5.

Esta tonadilla, que a vista de Subirá es una especie de miscelánea o folla en donde la *gitanilla* establece su signo de identidad, haciendo alarde de sus dotes de hechicera, comienza así:

[GITANA]	Yo señores soy gitana como lo publica el traje que salga a este coliseo hacer mis habilidades. Digo la buena ventura he estudiado muchos artes, y a lo que es hechicerías no encontrado quien me gane ⁶⁰²
----------	---

Seguidamente menciona que presentará novedades de otras naciones a partir de unos “juguetes”. El primer juguete consiste en una escena de negros. Aparecen en escena dos negros y dos negras de Guinea para entonar y bailar un *cumbé*. Dice así: “*Salen dos negros y dos negras graciosamente vestidos todos con sonajas, bailan el cumbé; y la gitana los acompaña con sus sonajitas*”.

El segundo juguete se desarrollará en Angola estando en escena dos moros y dos moras para bailar un *zala-mele*. Dice así:

*Salen dos moros y dos moras, y otro haciendo de Rey ridículo, con un gran Quita-Sol, y Pipa blanca y larga fumando: los otros cuatro sacan cada uno dos coberteras de metal en las manos, y sonándolas alrededor del que hace el Rey; hacen un gracioso bailete de Zala-mele, y la gitana los acompaña con las sonajas.*⁶⁰³

Este tipo de tonadillas al estilo de folla, por su característica sucesión de números musicales sin tener un claro engranaje unos con otros, nos permite trasladarnos a dos espacios geográficos distintos: Guinea y Argelia.

GITANA	Ahora todos pasaremos desde Guinea hasta Argel a ver como los morillos, divirtiendo van al Rey,
--------	--

⁶⁰² Véase Anexo II. Edición de apunte teatrales. II. 16. Tonadilla a solo *La hermosa gitanilla*, vv. 1-8.

⁶⁰³ *Ibíd.*, a partir del v. 77.

con la algazara⁶⁰⁴ que suelen
allá en su lengua traer⁶⁰⁵

Esta interacción que hace la gitana con estos personajes lo realiza manteniendo en todo momento su identidad racial, pero lo exhibe con la intención de divertir a los espectadores, como lo expone al termino de cada baile: “Esto hace la gitana/solo para complaceros/y ahora van seguidillas/mis mosqueteros”⁶⁰⁶.

Este viaje que se realiza a través de los juguetes teatrales, permitía exponer la identidad racial de los personajes a través de las características físicas de los personajes y de sus bailes. Estos signos de identidad racial eran fundamentales durante la Ilustración para diferenciar unas razas con otras y así establecer los signos de superioridad o inferioridad de cada uno de los habitantes de cada nación a la que se hiciera referencia. Esta obra es un ejemplo muy claro de las relaciones de moros y gitanos. No hay que olvidar que en 1568 acaece la expulsión de los moros de la Península, siendo Felipe III el que decreta el Bando de expulsión de toda la población morisca en 1610 y 1611 para su destierro definitivo. Esto trae como consecuencia la convivencia de gitanos y moros, debido a que los moros se empiezan a hacer pasar por gitanos para eludir su expulsión; fenómeno que se extendió por más de un siglo, como lo documentan los viajeros Joseph Townsend y Henry Swimburne en el siglo XVIII con las obras: *A Journey through Spain in the years 1786 and 1787* y *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*⁶⁰⁷.

⁶⁰⁴ Algazara: En su riguroso significado es propiamente la vocería que dan los Moros cuando salen de la emboscada, y cogen de sobresalto a los cristianos, o a otros sus contrarios. Común y vulgarmente se toma hoy por ruido de muchas voces juntas; pero festivo y alegre; aunque también tal cual vez se usa para significar alboroto y tumulto. (DA, Tomo I, 1726)

⁶⁰⁵ Véase Anexo II. Edición de apuntes teatrales. II. 16. Tonadilla a solo *La hermosa gitanilla*, vv. 66-71.

⁶⁰⁶ *Ibíd.*, vv. 87-91.

⁶⁰⁷ NAVARRO GARCÍA, José Luis. *Historia del baile flamenco...*, óp. cit., pp. 30, 31, 34, 35.

2.3.4. *La fingida Arcadia*, sainete

Ramón de la Cruz en uno de sus sainetes tempranos titulado *La fingida arcadia*⁶⁰⁸ (1757) evoca lo pastoril. Es interesante esta pequeña obra lírica porque en ella intervienen varios personajes: pastores, negras, abates, majos, petimetres, quincalleros; y se hace uso de la intertextualidad a través del juego metateatral⁶⁰⁹. Esta obra fue pensada para representarse en Navidad, y las piezas que aparecen son seguidillas y un villancico final. Como era costumbre en el siglo XVII y fuera de la ambientación bucólica se representa un juguete que es una tonadilla de negras en la que se desarrolla un zarambeque y un fandango. Es interesante ver la presencia de un zarambeque a mediados del siglo XVIII, debido a que ya no era recurrente su uso en este siglo, aunque esto se puede entender por pertenecer esta obra a la primera época de Ramón de la Cruz, en la que muestra indicios de cosas de su tiempo y hace alusiones de sucesos del día a día que son los que le dan valor histórico a sus sainetes⁶¹⁰.

José Luis Navarro sostiene que el zarambeque mantenía su vigencia en el siglo XVIII, esto se debe a que durante este siglo su uso en la sociedad portuguesa eran recurrente, en el siglo XVII la aristocracia ya lo conocía y lo había adoptado a sus prácticas y en el XVIII eran utilizado en las procesiones de *Corpus Christi*⁶¹¹. Mi intención no es desmentirlo, pero sí es verdad que su uso

⁶⁰⁸ BNE. MSS/14602/25; BHM. Tea 1-183-30

⁶⁰⁹ "En el teatro dentro del teatro, por lo general, se presenta un espectáculo en el que los hombres son actores y, sin dejar de serlo, se convierten en espectadores de la representación de otros actores. Todo ello bajo la mirada del público real. Es, en suma, una transposición perfecta del topos del "theatrum mundi". [...] Dicho de otro modo, la representación de la obra principal se da como algo perteneciente al mundo real, mientras que lo que sucede en la/las interior/es correspondería al mundo ficticio, imaginario." ANDRÉS-SUÁREZ, Irene. "La autorreferencialidad en el teatro español del Siglo de Oro". En: *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Irene Andrés-Suárez, José Manuel López de Abiada y Pedro Ramírez Molas (eds.), Madrid: Editorial Verbum, 1997, p. 13.

⁶¹⁰ COTARELO Y MORI, Emilio. *Don Ramón de la Cruz y sus obras: ensayo biográfico y bibliográfico*. [s.n.], 1899, pp. 35

⁶¹¹ Dantas describe al zarambeque: "No propósito de estudar, em toda a extensão do seu pitoresco, a vida da sociedade portuguesa do século XVIII, fiz reconstituir, no Conservatório, uma das danças tradicionais dos séculos de seiscentos o de setecentos. Chama-se essa dança — o «sarambeque». É um bailado de movimentos vivos, saracoteado, desnalgado, menos grosseiro do que a «fofá» dos alfamistas e das regateiras do tempo de D. João V, mais rápido o mais vivaz do que a «chiacoina») o «oitavado» ou o «Zabel-Macau». SALAS CASSY, Erika.

en las tablas ya no era recurrente, se utilizaba más el *cumbé* en la caracterización del negro. Esto no quiere decir que no se utilizara, pero son muy pocas las noticias del uso de este baile. Faustino Núñez nos deja noticias de este baile en la Tonadilla a cuatro *El figurón* (s/f), Tonadilla a solo *Las frioleras* (s/f), el sainete *La residencia del chiste* (1757) y la Tonadilla a cuatro *Los barrios de Madrid* (1764).⁶¹² En estribillo también lo encontramos en *El robo del borrico* de Guerrero del año 1757, pero la muestra que tenemos no es representativa para poder afirmar que su uso fuera frecuente en esta época.

Angulo Egea a esta obra la denomina sainete de figuras: “este tipo de sainetes carecen prácticamente de acción y sustentan la trama en el devenir de diferentes tipos que quedan retratados por sus formas, vestimenta y habla. Con ello salen a escena un conjunto de personajes más o menos estereotipados que permiten realizar una crítica amable e irónica de algunas costumbres de la época”⁶¹³.

El zarambeque lo cantan *La Granadina* y *La Portuguesa*:

LAS DOS

Cantano y bailano
este zarimbeque
a estar en docena
la neglas se vienen.

¡Cuchichí, cuchichí, cuchichí!
¡Tequeté, tequeté, tequeteque!
¡Ay, Jesús, mosquetero querido!
¡Ay, Jesús, que la negla se muere!

NEGRA 1

¿Qué tiene, neglita mía?
Dime, morena, qué tiene.
Yo te daré confitito,

¡Teque, teque, lindo Zarambeque! *El zarambeque como fenómeno de transculturación en la Península Ibérica y la América ibera*, Tesis para obtener el grado de Licenciatura en Etnomusicología, México: UNAM, 2011, pp. 69, 70.

⁶¹² NÚÑEZ, Faustino. *Guía comentada de música...*, *óp. cit.*, p. 232. En la tonadilla *El figurón* sólo se menciona en las coplas como *zaranbé* y dice que el *fandango* es su natural: “que la sepa folías tocar, yo me llamo Monsiur zaranbé y el fandango es mi natural, que en viendo la flota veréis que os regalo para un delantal, digo el indiano que gran pelgar...” BHM. MUS 178-8.

En el caso de la tonadilla *Las frioleras* se le nombra en las *seguidillas* “pero que yo me enfade, y te dé dos moquetes, y baile sobre tu alma un zaranbeque” BHM. MUS 74-16.

⁶¹³ ANGULO EGEEA, María. “La fingida arcadia: un sainete lírico de Ramón de la Cruz”. En: *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, No. 15, 2007, p. 85.

	castaña, piñaca y nuece
NEGRA 2	Daca, daca lo confite para que el fato se ausente y en llenando la tepita diverté a su mercede.
NEGRA 1	¡Ay, golosa, y qué ben lo finge!
NEGRA 2	¡Ah, bibona, y qué pícara que ere!
LAS DOS	Es menti, es menti, es mentira. Es jugué, es jugué, es juguete. Que si al mosquetero alegra y divierte, por cuatro palmada diremo cien vee a dioz, ziolo; ziola, a más verle. ¡Cuchichí, que el juguete se acaba, acabose, acabose, el juguete! ⁶¹⁴

El deje lingüístico es propio de los gitanos por su ceceo, por lo que estos negros eran gitanos representados como morenos⁶¹⁵. Seguido de esta tonada aparece en escena Niso y les pregunta “¿Quieren ser mis esclavillas? y estas responden: “Zi, ziolo” y como es costumbre empiezan a describir sus habilidades. El cuadro metateatral termina con Niso diciendo a las negras: “id con Dios a buscar amo,/que yo me voy a mi siento”. Posteriormente se incorpora Mariana Alcázar para bailar un fandango junto a Nicolás de la Calle. En la censura del manuscrito dice que se podrá representar “quitando los papeles de Mariana y Nicolás”⁶¹⁶. Esta anotación nos da la pista del tipo de fandango que representaron, que seguramente tenía connotaciones lascivas y hacía una simulación de las negras; desgraciadamente no podemos constatarlo debido a que no disponemos del guión musical.

⁶¹⁴ CRUZ, Ramón de la. *Sainetes de Don Ramón de Cruz: en su mayoría inéditos*, colección ordenada por Emilio Cotarelo y Mori, Madrid: Bailly Baillière, (Nueva Biblioteca de Autores Españoles; 23), 1915-1928, p. 6.

⁶¹⁵ Se remite a epígrafe “Los gitanos y negros”

⁶¹⁶ BHM. Tea 1-183-30.

2.3.5. *El juguete de la boda*, tonadilla a tres

Los juegos metateatrales se utilizaban para divertir al auditorio. Generalmente si se referían a negros o indianos se realizaban con connotaciones un tanto lascivas, como hemos ido comprobando. La tonadilla a tres *El juguete de la boda* (1782) de Blas de Laserna no es la excepción. El argumento de la tonadilla es sobre una boda que acaba de celebrarse, y para entretener y hacer reír al auditorio se desarrolla un juguete. El juguete es un baile que lo denominaré el *pelindangón* que bailan *Romero y Antonio Rodrigo*, y dice así:

ROMERO Y RODRIGO	Ay pelindanguilla:
SANZ	Ay pelindangón
LOS TRES	Ay Pelindanguillo de mi corazón
	Cógeme que me bamboleo: ande usted qué blando está el suelo: Cógeme que me::: da calambre ande usted ques de::: puro hambre
	Cójeme c. c. c. Cójeme c. c. c. Cójeme c. c. c. ⁶¹⁷

En la escena del juguete intervienen los tres personajes de la tonadilla, es un baile exótico que lo consideraremos de *negros*⁶¹⁸ por la construcción de frases a partir del segundo tiempo del compás, debido a que ello le otorga un carácter de frase acéfala; un rasgo musical identificativo de la herencia africana. Otro indicativo que tenemos sobre su exotismo son las connotaciones lascivas, las cuales las observamos en la descripción —bambolearse, caer al suelo, tener calambres y mucha hambre— que se realiza del acto coital de una forma graciosa y harto licenciosa.

⁶¹⁷ BHM. MUS 143-1, ff. 19-21.

⁶¹⁸ Se remite al epígrafe “Bailes de negros”

Como ya hemos dicho en otras ocasiones el elemento *ng* está considerado de origen africano, aunque en este caso nos estamos refiriendo a una obra de americanos, como lo expone Romero:

ROMERO	Por vida de bríos mujer indinota que esto no es razón
SANZ	ya lo huelo yo ⁶¹⁹

Hay que aclarar que no importan los elementos africanos que podamos encontrar, debido a que lo americano y africano siempre van de la mano. Otro elemento que nos permite asociar el baile con África es el pie métrico que tiene

el baile: un *coriambo* que consiste en negra-corchea-corchea-negra. Esta métrica se ha utilizado en la música española y africana a lo largo del tiempo; procede del tango o de la habanera, que posteriormente se convirtió en una fórmula binaria-sincopada⁶²⁰:



2.3.6. *El acomodo*, tonadilla a dúo

Lo importante a destacar de la Tonadilla a dúo *El acomodo* de Antonio Rosales, es cómo hacen hincapié en su identidad racial los dos personajes, es decir que son blancos y no negros; seguramente fueron representados como negros debido a que la tonadilla termina con una seguidilla de negros o también denominada en el guión musical *cumbeyona*. El argumento es sobre la vida sexual de la pareja. Es importante mencionar que a lo largo de toda la tonadilla

⁶¹⁹ BHM. MUS 143-1, f. 9.

⁶²⁰ ÉVORA, Tony. *Orígenes de la música cubana: los amores de las cuerdas y el tambor*. [s.l.]: Alianza Editorial, [1997], p. 208.

su lengua es de blancos y al final se convierte en lengua de negros y es contado en tercera persona.

El *paracumbé* que se encuentra intercalado en la seguidilla, menciona a la chacona a través de su estribillo *la vita bona*, como lo presentamos a continuación:

RABOSO	Matinillo mío — aché —
GARRIDO	que li la gelima — aché —
RABOSO	yo polti me muelo — aché —
LOS DOS	Pasalemo alegre la vita bona siempre bailando la cumbeyona. ⁶²¹

La chacona es un baile que Lope de Vega llamó en algún momento *Indiana amulatada* en *El amante agradecido* (1618):

Vida bona, vida bona:
esta viaje es la Chacona.
De las Indias a Sevilla
ha venido por la posta
en esta casa se alberga,
aquí vive y aquí mora⁶²²

El estribillo de este baile lo encontramos en el *Método para tañer la guitarra a lo español* de Luis Briceño en 1626: “Vida, vida, vida bona/vida, vamos a Chacona”⁶²³

Este baile fue un emblema y símbolo de regocijo que representaban las majas, guapos, mozos *crúos* y negros; aunque también se codificó al igual que la

⁶²¹ Véase Anexo II. Edición de apuntes teatrales. II. 4. Tonadilla a dúo *El acomodo*, vv. 147-153.

⁶²² VEGA, Lope de. “El amante agradecido”. En: *Decima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio ... : sacadas de sus originales ...*, En Barcelona : por Sebastian de Cormellas y à su costa, 1618, f. 115v.

⁶²³ BNE. MICRO/905. BRISEÑO, Luis de. *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, Réimpression de l'édition de Paris, 1626, Genève : Minkoff Reprint, 1972

zarabanda y llegó a ser la delicia de los franceses e italianos.⁶²⁴ No hay que olvidar que fue considerado un baile lascivo, de movimientos sueltos y poco honesto. Cervantes lo describe en su novela *La ilustre fregona* como un baile emparentado con otros bailes de negros:⁶²⁵

¡Cuántas fue vituperada
de los mismo que la adoran!
Porque imagina el lascivo,
y al que es necio se le antoja
que el baile de la chacona
encierra la vida bona.

Esta indiana amulatada,
de quien la fama pregona
que ha hecho mas sacrilegios
e insultos, que hizo Aroba⁶²⁶

3. La escena

En este capítulo estudiamos la representación de la negritud en la escena a partir de aquellos elementos considerados lascivos y fuera de toda consideración cristiana. Existen desde el siglo XV escritos respecto a la moralidad de los espectáculos teatrales, y por tanto la puesta en escena del repertorio que se estudia en este trabajo, el cual puede analizarse a partir de varias interpretaciones; esto dependía de la puesta en escena y la simulación visual que los comediantes en ese momento quisieran mostrar. Todo esto se estudiará en “La representación del negro en escena: lo erótico y demoniaco”.

Uno de los elementos prescindibles para el estudio de los personajes negros en escena, son aquellos bailes que denotan una imagen incivilizada y diabólica.

⁶²⁴ NAVARRO GARCÍA, José Luis. *Historia del baile flamenco...*, óp. cit., p. 70. Pierre Rameau expuso las normas de la chacona en *The Dancing Master: or the Art of Dancing Explained* (London, 1728)

⁶²⁵ Para mayor información sobre el análisis de la presencia esta danza en España y el origen de la misma ver LOLO, Begoña. “Música”. En: *La huella de América en España*, Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1993, pp. 534-540.

⁶²⁶ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *La española inglesa; La ilustre fregona; La tía fingida: novela ejemplar compuesta por Miguel de Cervantes*, [S.l.]: [s.n.] (Barcelona: Imp. de A. Bergnes y Comp.), 1832, p. 176.

Estos eran representados por grupos minoritarios de la sociedad, lo cual servía en el teatro como un instrumento de diferenciación racial. La trascendencia musical de los negros en el teatro se manifiesta a través de bailes con un patrón rítmico africano que se explicará y desarrollará en los “bailes para negros”. Y por último, se desarrolla una selección de aquellos bailes considerados lascivos que se llevaron a escena y tuvieron un auge importante a lo largo de varias centurias en la representación del negro.

3.1. La representación del negro en escena: lo erótico y demoníaco

Pero con las nuevas invenciones del demonio, nuevamente inventadas, a que llaman Zarabandas, yo no sé cómo pueden dejar de concurrir ofensa a Dios; y hago maravilla de que entre gente discreta y de buen lenguaje se haya admitido cosa tan perniciosa, sin dar en la cuenta que, aunque no hubiese más fin que bailar, son tan lascivos y sucios los meneos y gestos de esta endiablada invención que se pierde mucho de la honestidad y decoro.⁶²⁷

La presencia de lo erótico en la literatura breve se remonta a Grecia. Los dramas satíricos que están considerados como posibles modelos del entremés, tenían como protagonistas a los sátiros, que eran mitad hombres y mitad animales, caracterizados por tener siempre su miembro viril erecto⁶²⁸. De ahí se desprende el carácter obsceno que aún en el siglo XVII tenían los dramas satíricos, de los cuales se infiere la inmoralidad de los entremeses. Esto es importante para nuestro estudio porque este tipo de teatro breve es un ejemplo de las analogías que encontramos en los antecedentes de las mojigangas con respecto a los *mimos* del teatro romano, en el cual Bances Candamo apuntaba:

Era un fin este festejo, cuando se recitaba y cantaba en él un baile, como las mojigangas de los presentes teatros, pues Donato en la vida de Terencio dice que los mimos imitaban las personas más viles, describiendo sus acciones con grandes extremos de gesticulaciones y meneos muy lujuriosos, y desvergonzadamente.⁶²⁹

⁶²⁷ CAMOS, Fray Marco Antonio de. *Microcosmia*, Barcelona, 1592.

⁶²⁸ HUERTA CALVO, Javier. *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid: Ediciones Laberinto, 2001, p. 16.

⁶²⁹ Citado por HUERTA CALVO, Javier. *El teatro breve en la Edad de Oro...*, *óp. cit.*, p. 16

Estos dramas satíricos son los inicios de la parodia dramática, que podrían considerarse el nacimiento de las representaciones eróticas de los negros por las gesticulaciones y los bailes lascivos. Ahora bien, si nos remontamos al siglo XV tenemos una de las manifestaciones dramáticas más relevantes en la historia de la literatura; la *Commedia dell'arte* que sirvió como base en el diseño del teatro cómico italiano y que influyó de manera decisiva en el gran teatro cómico del siglo XVII, entre los que podemos encontrar literatos como Cervantes, Shakespeare, Molière, etc., así como en los géneros breves a través de los personajes-tipo. Uno de los personajes tipo que a nosotros nos interesa es el Arlequín, cuyo nombre significa “rey de los infiernos”, por el intenso color negro de su máscara. “Vestía un traje multicolor hecho jirones, y se tocaba con un capuchón mientras que en la mano llevaba una especie de bate, signo que nos remite a la iconografía del bufón o loco”⁶³⁰ o al gracioso en nuestro caso.

Los bailes de negros se convirtieron en una tradición y se realizaban en muchos festejos religiosos como es el caso del *Corpus Christi* o la Asunción de la Virgen. Los personajes que representaban a los negros usaban máscaras y se embadurnaban de betún para teñirse el cuerpo en sus bailes. Cotarelo nos deja constancia de ello, en la descripción de la fiesta de la Asunción en Toledo, presentada por Bautista de Valdivieso y Juan Correa en el año 1525: “Llevó el pintor por pintar los carros y cuatro máscaras de negros, y por el betún para teñir las piernas y los brazos, un ducado”⁶³¹.

Las representaciones escénicas de este tipo de personajes se realizan por primera vez en América en forma de autos sacramentales y en las festividades de *Corpus Christi*. A finales del siglo XVI, en Cuba, se incorporaban negros libres y artesanos que se encargaban de la escenografía y el vestuario. Por ejemplo en los festejos del Día de Reyes a la población negra y sus descendientes se les agrupaba en *cabildos de nación* que eran “asociaciones creadas por las autoridades coloniales españolas con el fin de agrupar a los

⁶³⁰ *Ibíd.*, p. 25

⁶³¹ COTARELO Y MORI, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas: desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Bailly Baillière, Vol. 1, 1911, p. CLXXII.

africanos llegados de un mismo territorio o nación en África y sus descendientes cubanos. Eran sociedades de ayuda mutua, socorro y recreación en cuyo seno se conservaban las tradiciones africanas de origen. Existieron hasta bien entrado el siglo XIX (1886) fueron cambiando su nombre por el de sociedades”⁶³².

El padre Juan de Mariana (1536-1624) autor del *Tratado contra los juegos públicos* (1609) motivado porque existiera un espectáculo virtuoso y honesto, escribió este tratado, iniciando el primer capítulo con el título *La causa que movió a escribir este tratado*, haciendo una crítica al ejercicio deshonesto y desvergonzado de los espectáculos públicos:

Tanto puede la costumbre cuando poco a poco se va deslizando en peor, lo cual ciertamente hemos de reprobamos con autoridad y argumentos, y probar que la licencia y libertad del teatro, la cual principalmente nos pone en cuidado, no es sino una oficina de deshonestidad y desvergüenza, donde muchos de toda edad, sexo y calidad se corrompen, y con representaciones vanas y enmascaradas aprenden vicios verdaderos. [...] Los movimientos deshonestos de los farsantes y los meneos y voces tiernas y quebradas, con las cuales imitan y ponen delante de los ojos las mujeres deshonestas, sus meneos y melindres [...] Porque las cosas que por imagen y semejanza en tales espectáculos se representan, acabada la representación se refieren y cuentan con risa, y poco después se cometen sin vergüenza, incitando a mal el deseo natural del deleite, que son como ciertos escalones para concebir y obrar la maldad, pasando fácilmente de las burlas a las veras como la distancia no sea muy grande. [...] ¿con qué cara con cuentos, representaciones y memoria de cosas torpes nos deleitaremos nosotros y permitiremos a los otros que públicamente se deleiten?⁶³³

Con esta última pregunta nos cuestionamos qué tipo de disfrute existía en el siglo XVII. Este extracto nos permite analizar lo lascivo de los espectáculos de entonces. Los bailes eróticos de la época los encontramos en el ámbito eclesiástico y civil. Con esto me refiero en primer lugar a villancicos, autos, farsas, y en segundo término al teatro breve.

⁶³² ELI RODRÍGUEZ, Victoria – ALFONSO RODRÍGUEZ, M^a de los Ángeles. *La música entre Cuba y España: tradición e innovación*, Madrid: Fundación Autor, Vol. II, 1999, pp. 17-19.

⁶³³ MARIANA, Juan de. *Tratado contra los juegos públicos*, Madrid: Ediciones Atlas, 1950, p. 413.

La literatura erótica del siglo XVIII se presenta en forma de poesía y formatos breves, porque ello permitía que fueran memorizadas y en consecuencia recitadas, ya fuera en tertulias o pregonadas por los ciegos. Las dos obras más importantes que se prohibieron, por su contenido lascivo, fueron el *Arte de putear* de Nicolás Fernández de Moratín y la recopilación de cuentos eróticos *El jardín de Venus* de Félix María Samaniego.⁶³⁴

La Ilustración está marcada por una serie de moralistas que condenan las representaciones teatrales, realizando campañas dirigidas a la prohibición de funciones en las que se exponía que éstas eran la causa de epidemias, y quienes asistieran a ellas estarían en pecado mortal. No hay que olvidar la prohibición de los autos sacramentales en 1765, añadiendo la condena de José Clavijo y Fajardo y de Nicolás Moratín en la que elevan sus voces para denunciar la desprovista moralidad de los lugares y los actores.⁶³⁵ Esto no solo sucedió en la Ilustración; en los siglos XV y XVI tenemos noticias del obispo Rodrigo de Zamora en 1468 y el teólogo Diego de Cabranes en 1525, que condenaron en sus respectivos escritos los espectáculos teatrales.⁶³⁶

Debido a su supuesta vida licenciosa, los actores no podían ser enterrados en sagrado; y por este y otros motivos formaron el gremio de actores bajo la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena en el año 1631⁶³⁷. La tonadilla a solo *La cómica nueva* o *La cómica de la legua* de Pablo Esteve se puede entender como

⁶³⁴ DEACON, Philip. "Las fronteras del erotismo poético español a finales del siglo XVIII". En: *Para Emilio Palacios Fernández. 26 estudios sobre el siglo XVIII español*, Joaquín Álvarez Barrientos y Jerónimo Herrera Navarro (eds.), Madrid: Fundación Universitaria Española, Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País (Colección Monográfica; 137), p. 281

⁶³⁵ BITTOUN-DEBRUYNE, Nathalie – SALA VALLDAURA, Josep María. "Algunas notas sobre el erotismo en las representaciones teatrales del siglo XVIII". En: *Para Emilio Palacios Fernández. 26 estudios sobre el siglo XVIII español*, Joaquín Álvarez Barrientos y Jerónimo Herrera Navarro (eds.), Madrid: Fundación Universitaria Española, Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País (Colección Monográfica; 137), p. 314.

⁶³⁶ BITTOUN-DEBRUYNE, Nathalie – SALA VALLDAURA, Josep María. "Algunas notas sobre el erotismo...", *óp. cit.*, p. 313. Para consultar los textos de Rodrigo de Zamora y Diego de Cabranes ver la obra *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* de Emilio Cotarelo y Mori.

⁶³⁷ ANGULO EGEA, María. *Luciano Francisco Comella...*, *óp. cit.*, pp. 354-355. Ver también SUBIRÁ, José. *El gremio de representantes españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, V, Madrid: CSIC, Biblioteca de Estudios Madrileños, 1960.

un ejemplo de su vida itinerante y licenciosa. A mi modo de ver aparecen algunos rasgos de tipo erótico en las coplas, lo cual es una de las posibles lecturas que se pueden hacer el respecto debido a la práctica del cortejo que los extranjeros tenían con las doncellas; lo que no quiere decir que el término “chupar” también pueda estar asociado al dinero y el posible desfalco que se hacía de ellos. En este tipo de repertorio se pueden dar varias interpretaciones, lo cual dependía de la puesta en escena y la simulación visual que los comediantes en ese momento quisieran mostrar; no hay que olvidar que uno de los tópicos más representativos en la escenificación de los cómicos y extranjeros era la vida licenciosa:

En Madrid son los usías
amigos de cortejar
y si son tantos los pobres
no nos va con ellos mal
nos aman los estrangeros
con espresion mui formal
[...]
pero yo sabré agradable
a todos acariciar
y chuparlos lo que pueda
como otras muchas habrá.⁶³⁸

Las dos instituciones encargadas de la censura eran el Consejo de Castilla y la Inquisición. En el año 1790 como resultado de la práctica de la censura literaria se publica el *Índice de libros prohibidos* en el que hay una serie de normas entre las que se incluye la referente a lo erótico:

Regla VII

Prohíbense asimismo los Libros, que tratan, cuenta y enseñan cosas de proposito lascivas, de amores, ú otras cualesquiera, como dañosas á las buenas costumbres de la Iglesia Christiana; aunque no se mezclen en ellos herejías y errores (Índice, 1790: XVIII)⁶³⁹

Los neoclásicos aspiraban a un teatro decoroso, en el cual se cumplieran los dogmas de la preceptiva, entre las que se encuentran: la ilusión teatral, la

⁶³⁸ Véase Anexo II. Edición de apuntes teatrales. II. 5. Tonadilla a solo *La cómica nueva*, vv. 65-76

⁶³⁹ DEACON, Philip. “Las fronteras del erotismo poético...”, *óp. cit.*, pp. 283

imitación de la naturaleza, la verosimilitud, el decoro, y las unidades de tiempo, lugar y acción⁶⁴⁰, “dirigiendo el teatro a la utilidad y el entretenimiento del auditorio, inspirando insensiblemente amor a la virtud y aversión al vicio, por medio de lo amable y feliz de aquélla y de lo ridículo e infeliz de éste”⁶⁴¹, en palabras de Ignacio de Luzán.

La Villa y Corte de Madrid en época de Carlos III era escenario de libertinajes, como se puede ver por ejemplo con la apertura de un conocido club llamado *La Bella Unión*, que era una réplica del primer *Hellfire Club* fundado en Inglaterra por el duque de Wharton en 1720.⁶⁴² La vida impúdica que se desarrollaba en el Madrid del dieciocho es descrita en estas líneas:

En mesones, tabernas y casas de placer, escondidas clandestinamente en parajes apropiados a su objeto, se jugaba, se bebía y se organizaban las orgías más escandalosas y desenfrenadas, que solían corrientemente, terminar a golpes y cuchilladas, entre votos, gritos, denuestos y cintarazos de alguacilillos.

Independientemente de las numerosas mancebías donde el placer, en feria de mujeres, se compraba a más o menos precios, y de los parajes solitarios de pecado, donde a altas horas de la noche se hacía lujuria callejera y sucia a precios mínimos, es fama que muchos señores poseían pisos y casas-refugios de su viciosidad [sic] donde se entregaban, acompañados de sus amigos, con mujeres de todo linaje al triunfo brutal de sus instintos⁶⁴³

Un ejemplo de libertinaje literario que había en el siglo de las luces en las cortes europeas nos lo ofrece Besser, con un himno consagrado a la mujer, titulado *El*

⁶⁴⁰ Ver la obra de Ignacio de Luzán *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (1737 y 1789); Santos Díez González *Instituciones poéticas: con un discurso preliminar en defensa de la poesía y un compendio de la historia poética o mitología, para inteligencia de los poetas* (1793). CARNERO, Guillermo. “Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral”. En: *El teatro del siglo XVIII (III)*, coordinador Guillermo Carnero, Madrid, Editorial Espasa Calpe, Vol. 2, 1995, pp. 490-493.

⁶⁴¹ BITTOUN-DEBRUYNE, Nathalie – SALA VALLDAURA, Josep María. “Algunas notas sobre el erotismo...”, *óp. cit.*, p.315.

⁶⁴² AGUILAR PIÑAL, Francisco. *Madrid en tiempos...* *óp. cit.*, p. 403.

⁶⁴³ Citado por AGUILAR PIÑAL, Francisco. *Madrid en tiempos...* *óp. cit.*, pp. 404-405. [BONMATÍ DE CODECIDO, F. *Vidas insignes. I. La duquesa Cayetana de Alba, maja y musa de D. Francisco de Goya*, 1940.]

rincón del amor. En 1774 en la Península se publican las poesías *Eróticas* (1618) de Villegas que influyeron en la poesía erótica del dieciocho.⁶⁴⁴

Este tipo de escritos contrasta con la ideología de las luces europeas. A la mujer no se le permitía manifestar sus deseos de forma libre debido a que siempre debían estar tuteladas por un hombre (padre o esposo). No podían mostrar sus deseos femeninos; la mujer debía ser ejemplo de castidad y virtud, siendo el centro y alma de la familia. Uno de los géneros que impulsaron esta imagen virtuosa con signos de pudor y castidad durante el XVIII fue el melólogo; que recoge títulos como *La casta amante de Teruel, doña Isabel de Segura* (1791) de Mariano Nifo o *La mujer heroica, esposa de Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, doña María Alonso Coronel* (1792) de Joaquín Barón de Domingo⁶⁴⁵, lo cual contrasta con otros géneros breves como los entremeses, sainetes, tonadillas, etc.

El erotismo que se veía en el teatro español no tiene parangón con el francés; en Francia se realizaban las *parades* eróticas que eran interpretadas principalmente por prostitutas o damas nobles en las *petites maisons e folies*⁶⁴⁶. En el caso hispano eran por cómicas y cómicos en la representación de negros⁶⁴⁷ o indianos, actores que tenían generalmente el rol de *gracioso*⁶⁴⁸ en los teatros. El ejemplo más claro y conocido de un actor entremesil que representaba continuamente al *gracioso* es Cosme Pérez, mejor conocido como “Juan Rana”, quien fue uno de los representantes de temas homosexuales del siglo XVII en el entremés. Al

⁶⁴⁴ AGUILAR PIÑAL, Francisco. *Madrid en tiempos...* *óp. cit.*, p. 404.

⁶⁴⁵ ANGULO EGEA, María. “Virtuosa, casta y heroica. La mujer española en el melólogo del XVIII”. En: *RLit*, Vol. LXVIII, julio-diciembre, Núm. 136, 2006, p. 473.

⁶⁴⁶ BITTOUN-DEBRUYNE, Nathalie – SALA VALLDAURA, Josep María. “Algunas notas sobre el erotismo...”, *óp. cit.*, p.316

⁶⁴⁷ “Con frecuencia aparecen [...] en los protocolos notariales esclavas que practicaban la prostitución, comerciando con su cuerpo y exponiéndose a las iras del amo que las repudiaba, entregándolas a la justicia”. FRANCO SILVA, Alfonso. *La esclavitud en Sevilla...*, *óp. cit.*, p. 199.

⁶⁴⁸ Estos personajes están presentes en los entremeses y sainetes, siendo los encargados de su representación. Su papel en la compañía era de segundo actor y eran los más destacados de la compañía. Su papel tenía la singularidad del aparato gestual, como lo refiere el *Memorial literario* en 1784:

¿Quién no se reirá de ver ejecutar con las manos, y aun con los pies, el paseo y trote de un caballo, con los quiebro del cuerpo y esfuerzo de brazos, la lucha del Negro más prodigioso con la serpiente?

DOMÉNECH RICO, Fernando. “El arte escénico en el siglo XVIII”. En: *Historia del teatro breve en España*, Javier Huerta Calvo (dir.), Madrid: Iberoamericana, 2008, p. 536.

considerarse el papel de gracioso de una categoría inferior, los tópicos de su papel se encarnaban en un personaje débil, imbécil, y como *chivo expiatorio*. Era el patán de los entremeses y deja ver su inferioridad a través de su dialecto rural; el *sayagués*.⁶⁴⁹ El tema erótico se presenta en los sainetes⁶⁵⁰ y las tonadillas del siglo XVIII en forma de baja comicidad, según manifiesta Tomás de Iriarte en la crítica que realiza a los sainetes:

una maja (frutera, tabernera o cosa semejante) que funda toda su gracia en algunas expresiones bajas y sin ingenio, pronunciadas con cierto dejo afectado y acompañadas con un poco de gesto y contoneo⁶⁵¹

3.2. Bailes de negros

En el siglo XV los portugueses fueron los principales comerciantes de esclavos africanos a Europa y América, y en los siglos XVII y XVIII existió un comercio importante entre Angola y Brasil de esclavos en el comercio de plata, azúcar e incluso oro. Por tanto, debido a la trata y movilidades humanas entre continentes durante el seiscientos y setecientos hay autores como Gerhard Kubik, Peter Fryer o Budaz que consideran que muchos bailes con influencia

⁶⁴⁹ THOMPSON, Peter E. *The Triumphant Juana Rana...*, *óp. cit.*, p. 27. Este actor fue arrestado por el delito de *pecado nefando* en 1636, aunque fue exonerado. Contaba con el respaldo de la casa real:

“uno de los aspectos más intensos de la historia del teatro español áureo, para reivindicar la presencia de un grupo de actores cerca de la familia real, con especial insistencia Juan Rana, de quien Felipe IV dejó testimonios de primera mano, que prueban el favor de que gozó por parte del penúltimo de los Austrias y de su familia”. Citado por THOMPSON, Peter E. *The Triumphant Juana Rana...*, *óp. cit.*, p. 3.

⁶⁵⁰ Por ejemplo en el sainete *El tribunal del buen gusto* de Blas de Laserna. Están los personajes de la *vida cortesana* y *vida aldeana*:

VIDA CORTESANA	En la vida de la corte nada es malo, todo es bueno.
VIDA ALDEANA	Menos las enfermedades que se compran con dinero.
VIDA CORTESANA	Para esos casos, y otros, tenemos médicos diestros, que con su sagaz prudencia dan a nuestro mal remedio. BNE. MSS/14499/8, f. 7r.

⁶⁵¹ Cita por BITTOUN-DEBRUYNE, Nathalie – SALA VALLDAURA, Josep María. “Algunas notas sobre el erotismo...”, *óp. cit.*, p.317.

africana aparecieron de forma simultánea en Congo-Angola, la Península Ibérica y América Latina, a lo cual lo denominaron el *triángulo del atlántico*⁶⁵².

En el teatro tanto eclesiástico como civil, esta tipología de bailes era representada por los grupos minoritarios, entre los que se encuentran los negros, los gitanos, los moros, los americanos, etc. Los bailes representados por negros africanos o americanos forman parte de su identidad. Cabe hacer un matiz aquí; en la sociedad africana y americana el baile forma parte de sus rituales y cada forma social de interacción casi siempre es expresada y trasladada al baile. Emociones como el miedo, el amor, la furia, la alegría son expresadas en las convenciones de la danza africana. Los rituales sociales como el matrimonio, la muerte, los religiosos son un claro ejemplo de los lazos que existen entre la sociedad y sus bailes, es decir son una parte de sus interacciones sociales.⁶⁵³

En el caso que nos ocupa la forma de representación de los personajes negros se realiza a través de bailes que denotan la imagen incivilizada y diabólica de estos personajes, que forman parte de los grupos minoritarios de la sociedad y que servían como un instrumento de diferenciación racial. La modernidad llegó para definir a las personajes a partir de su raza. Los primeros bailes de negros llegaron a España con la esclavitud concretamente a Andalucía, y a partir del siglo XV vendrían de las Indias. Los primeros fueron el *guineo*, la *zarabanda*, la *chacóna*, el *zarambeque*, el *zambapalo*, el *paracumbé*, el *cumbé*, el *dengue*, la *cachumba*, el *gayumbo*, el *retumbo*, el *jiquiri-juaico*, el *manguindoy*, la *manduca*, el *tango* y la *rumba*. Navarro García nos explica que estos bailes considerados lascivos, que en muchas ocasiones parodiaban el acto sexual eran bailados de esa manera desde sus orígenes; estos se bailaban para propiciar las cosechas y para honrar a los dioses libidinosos.⁶⁵⁴ En Dahomey, el danzante que

⁶⁵² BUDASZ, Rogério. "Black Guitar-Players and Early African-Iberian Music in Portugal and Brazil". En: *Early Music*, Oxford University Press, Vol. 35, No. 1 (Feb., 2007), pp. 4 y 5.

⁶⁵³ KING-DORSET, Rodreguez. *Black Dance in London, 1730-1850: Innovation, Tradition and Resistance*, USA: McFarland and Company, Inc., 2008, p 40

⁶⁵⁴ NAVARRO GARCÍA, José Luis. *Semillas de ébano...*, *óp. cit.*, pp. 77-8.

representaba al Dios “portaba un enorme falo en posición erecta con el que simulaba las más realistas escenas de masturbación y cópula”⁶⁵⁵:

Los bailes sagrados alusivos a un dios tratan miméticamente de evocar los movimientos característicos de sus míticas actitudes o faenas; la guerra, la caza, el rayo, la enfermedad, el coqueteo, la travesura, la natación, el baño, etc. En ciertos bailes sagrados o mágicos, de África y de Cuba, los danzantes llevan en la mano algún arma o utensilio simbólico, como el hacha o *aché* de *Changó*, la espada de *Ogún*, el arco flechador de *Ochosí*, el garabato de *Eléggua*, las muletas de *Babalú Ayé*, el abanico de *Ochún*, el *iruke* de *Obatalá* y otros *orichas*, etc. Allá en África, entre los dahomeyanos el baile de *Legba* o *Eléggua*, como diríase en Cuba, es mímicamente sexual. La persona, hombre o mujer que representa al travieso dios, danza provista de un gran falo artificial en posición erecta, mediante el cual simula escenas realistas de masturbación y de cópula con alguna mujer escogida al azar entre las espectadoras⁶⁵⁶

En la península ibérica, en la *Farsa de la hechizera* de Diego Sánchez de Badajoz (1479-1549), la negra le salva la vida a un blanco y éste la rechaza por ser negra; lo interesante de este pasaje es el tono peyorativo y lascivo del Galán al referirse a la Negra:

GALÁN	¡Puta negra! ¿Dasme besos? ¡Hacerte he saltar los sesos si dese modo me tratas!
NEGRA	¡Pariós, vos nunca me matas Aunque me das binte quesos! ⁶⁵⁷

En el mercado sevillano de los siglos XV-XVI en los contratos de compra-venta de esclavas se solía indicar si ejercían la prostitución o no. Tenemos el caso, por ejemplo, de “Juan Pérez Hurtado, criado de su alteza, vecino de la collación de San Isidro, vende a Alfonso Iñiguez, espartero, avecindado en Triana, una negra. Catalina, de 25 años, nacida en Portugal, por puta, borracha, ladrona y

⁶⁵⁵ *Ibíd.*, p. 78. Ver HERSKOVITS, Merlville J. *Dahomey, an ancient West African kingdom*, Northwestern University Press, 1938, p. 126

⁶⁵⁶ ORTIZ, Fernando. *Los bailes y el teatro...*, *óp. cit.*, p. 90

⁶⁵⁷ Citado por SWIADON, Glenn. *Los villancicos de negro...*, *óp. cit.*, p. 288.

huidora, por 11,000 mrs”⁶⁵⁸. Este es uno de los muchos ejemplos que existen en los protocolos notariales sobre lo extendida que estaba esta actividad en la población esclava sevillana. Alfonso Franco explica que en algunos contratos de compraventa se indicaba que la esclava era prostituta; esto se realizaba para que el comprador lo supiera. No hay que olvidar que ésta era una práctica ilegal y se les repudiaba por ello; también es importante señalar que muchas de las libertas al no encontrar trabajo ejercían la prostitución⁶⁵⁹.

O también tenemos el ejemplo de la poesía negra de Rodrigo de Reinosa (c. 1450 – c. 1530) que dice:

Comienza ella:	Gelofe Mandinga te da gran tormento don puto negro caravayento
Responde él:	Tu terra Guinea a vos dar lo afrenta, doña puta negra caravayenta. ⁶⁶⁰

A partir del *Memorial a Felipe II*, en el año 1598, se prohíben las comedias por la difusión de bailes y canciones populares en el teatro. El *memorial* solicita la reposición de las comedias con la salvedad de que “se prohíban los bailes y músicas deshonestas de hombres y mujeres y que su Magestad mande que sólo se bailen las danzas y bailes antiguos y no los lascivos”. Parece ser que este tipo de baile desaparece de la comedia pero se refugia en las pequeñas piezas de los entreactos teatrales⁶⁶¹. Así es como se difunden este tipo de bailes a lo largo de tres siglos en la península ibérica.

⁶⁵⁸ FRANCO SILVA, Alfonso. *La esclavitud en Sevilla...*, *óp. cit.*, p. 199.

⁶⁵⁹ Para más ejemplos véase el Oficio 3, 1516, Legajo 1 y Oficio 3, 1515, Legajo 1 del *Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla*. FRANCO SILVA, Alfonso. *La esclavitud en Sevilla...*, *óp. cit.*, p. 199.

⁶⁶⁰ Citado por FRA MOLINERO, Baltasar. *La imagen de los negros...*, *óp. cit.*, p. 24.

⁶⁶¹ CACHO PALOMAR, María Teresa. “Quevedo, los bailes y los cancioneros musicales mediceos”. En: *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750: Actas del Congreso Internacional Valladolid, 20-21 y 22 de febrero, 1995*. Edición a cargo de María Antonia Virgili Blanquet, Germán Vega García-Luengos y Carmelo Caballero Fernández-Rufete, Valladolid, 1997, p. 276.

3.2.1. Instrumentos para negros

Los instrumentos más comunes en el teatro madrileño del siglo XVII eran la guitarra y el arpa que frecuentemente acompañaban al canto.⁶⁶² Los bailes de negros se ejecutaban en la mayoría de los casos con guitarra, por ello los números musicales de los entre actos teatrales muestran en la instrumentación características de rasgueo o notas punteadas, debido a que pretendían imitar la música para guitarra y la percusión de los bailes negros. En el repertorio estudiado no tenemos ejemplos de números de bailes negros en los que de forma explícita se utilicen percusiones, pero se encuentran presentes en interjecciones onomatopéyicas dispuestas en breves y fuertes ritmos silábicos que simulan el retumbar de los tambores. Se entiende que no se tocaban tambores de negros en las tonadillas, entremeses o sainetes porque estos eran considerados cosas del diablo, de gente vil y salvaje; por ello se valieron de la influencia rítmica a través de determinados convencionalismos. Mostramos como ejemplo el estribillo de La tonadilla a tres *El capitán y los negritos* de Pablo Esteve:

Ay negli gurugú
ay negli guragá

Ay negli vamo al
al mireziya
y empezar a trabajar⁶⁶³

Como expone Fernando Ortiz, los bailes de negros siempre cuentan con membranófonos percusivos ya que es una de sus características musicales. En las mojigangas se utilizaban las castañetas y el tamboril. Por ejemplo en el caso de los entremeses *Los negros de Santo Tomé* (1609) y *Los negros* de Simón Aguado (1602) se utilizan sonajas y tamboriles para bailar la zarabanda. En una danza de indios americanos, celebrada en 1585, se dispuso que saliera “un atabalón grande con otro pequeño, un tamborino y una flauta”⁶⁶⁴.

⁶⁶² FLÓREZ, María Asunción. *Músicos de compañía y empresa teatral en Madrid en el siglo XVII*, Kassel: Reichenberger, 2015, pp. 301-311.

⁶⁶³ BHM. MUS 142-13.

⁶⁶⁴ ORTIZ, Fernando. *Los negros curros...*, *óp. cit.*, p. 174.

Fernando Ortiz nos da una explicación de la trascendencia musical de los negros en los teatros de los blancos, a través de la difusión de los ritmos de sus tambores como una seña de su identidad. Es decir, los negros de Guinea y el Congo que entraron a la Península Ibérica a partir de la segunda mitad del siglo XV no arraigaron sus tambores, porque estos eran considerados instrumentos de esclavos; pero sí influyeron con sus ritmos y bailes utilizando en lugar de tambores —debido a que estos eran instrumentos militares de prestigio social— tamborinos, tamboriles, panderos o adufes; debido a que estos instrumentos eran una característica propia de la música de salvajes o rústicos. La transculturación musical de los ritmos negros a la música blanca se desarrolla primero en las clases populares más bajas y después, van adquiriendo otro estatus, por la vía de las diversiones populares, de la iglesia y el teatro. Al final terminan incorporándose en las cortes europeas muchos de ellos como bailes de moda⁶⁶⁵, y en el repertorio de los tratados y manuales de música como son el caso de la zarabanda, la chacona, el canario, etc. Estas danzas barrocas fueron muy populares entre los negros africanos y americanos y fueron un signo de identificación racial, como se explicará más adelante.

Por ejemplo, uno de los bailes que nos remontan a la presencia de tambores en la vida africana es el tango. La palabra *tango* desde el siglo XVIII remitía a “fiestas o reuniones de negros esclavos en las que, entre otras cosas, se cantaba o bailaba”⁶⁶⁶ en América. Aunque la etimología de la palabra no es motivo de estudio en este trabajo, considero importante mencionar la relación que Fernando Ortiz establece sobre su procedencia africana. En los siglos XV y XVI cuando los portugueses descubren y explotan las costas de Guinea establecen intermediarios entre los navegantes y los africanos a los cuales denominaron *pombeiros*, si eran blancos y *tango maos*, si eran negros. De ahí se desprende que los negros *tangomaos* o *tangotas*, fueran los africanos que adquirieron formas de

⁶⁶⁵ *Ibíd.*, p. 180.

⁶⁶⁶ KOHAN, Pablo. “Tango”. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, director y coord. Emilio Cásaes Rodicio, [Madrid]: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.[2002], t. 10, p. 143.

vestir y hablar de los portugueses.⁶⁶⁷ En el caso que nos ocupa, el tango se encuentra en el baile de teatro *Los americanos* también llamado *El encuentro feliz* o *La espada del mago*⁶⁶⁸ de Antonio Cairón del año 1818. A pesar de no encontrarse dentro de nuestro espacio cronológico de estudio, hago mención de él por ser el único número de tango que hasta el momento se ha localizado en este tipo de repertorio, siendo un baile de negros únicamente instrumental, a diferencia de todos los bailes que hemos estudiado que tienen voz. Tony Eborá dice que “El tango formaba parte de aquella disparatada y abigarrada familia de *paracumbés, cachumbas, gayumbas y zarambeques*, parientes de la zarabanda y la chacona donde se practicaban casi siempre el «puntapié al delantal», o el gesto para «levantar la falda» expresiones populares de la caza coreográfica de la hembra por el macho”⁶⁶⁹, y de las características musicales en los ritmos yámbicos, apoyaturas en el segundo tiempo del compás e inflexiones modales.

3.2.2. Patrón rítmico de los bailes africanos

Los códigos portugueses para guitarra *Coimbra* y *Gulbenkian*, son fuentes del siglo XVIII que contienen una importante muestra de música con un supuesto origen africano, junto a bailes ibéricos. Budasz nos refiere que los bailes el *gandus*, los *cumbés* y los *cubanos*, presentes en estos códigos, no deben considerarse como una transcripción de aquellas danzas escenificadas en las procesiones católicas por esclavos o libertos en Portugal o sus colonias, sino como una recomposición de los motivos y patrones musicales de las danzas, combinando elementos idiomáticos de los instrumentos europeos, así como de progresiones armónicas y técnicas de rasgado europeo; es decir, eran obras que se acomodaban a los oídos de los europeos del siglo XVIII.⁶⁷⁰

⁶⁶⁷ ORTIZ, Fernando. *Glosario de afronegrismos...*, *óp. cit.*, p. 425.

⁶⁶⁸ BHM. MUS 605-7. NÚÑEZ, Faustino. *Guía comentada de música...*, *óp. cit.*, p. 97.

⁶⁶⁹ ÉVORA, Tony. *Orígenes de la música cubana...*, *óp. cit.*, p. 69.

⁶⁷⁰ BUDASZ, Rogério. “Black Guitar-Players...”, *óp. cit.*, p. 13

El mejor ejemplo de cumbés en la literatura para guitarra es el *Códice Saldívar n° 4* de Santiago de Murcia. Budasz hace un análisis de las características musicales de dicho baile y observa que Murcia posiciona el ritmo y el timbre en dos niveles, es decir el acorde rasgueado esta en 3 tiempos y la percusión en 2, como se muestra a continuación:⁶⁷¹



Figura 25. "Cumbé". MURCIA, Santiago de. *Danzas del código Saldívar n°4*

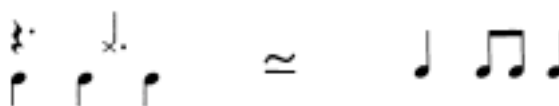


Figura 26. Polirritmia de los *cumbés* en el *Códice Saldívar n°4*⁶⁷²

Este tipo de rítmica es considerada propia del África Occidental (Figura 26). Craig Russell nos informa de que en la España del siglo XVII y principios del XVIII existía el arte de la recomposición, el cual consistía en tomar prestado de otros y recomponer, arreglar y añadir hasta crear una nueva síntesis musical; este tipo de arte se desarrolló en los tratados para guitarra españoles, como por ejemplo el *Libro de diferencias cifras de guitarra escogidas de los mejores autores* (1705)⁶⁷³ que en su mayoría se basa en el tratado *Instrucción de música sobre la guitarra española* (Zaragoza, 1674 y 1679) de Gaspar Sanz⁶⁷⁴:

⁶⁷¹ *Ibíd.*, p. 14

⁶⁷² Ejemplos tomados de *Ibíd.*, p. 14

⁶⁷³ BNE. MSS/811

⁶⁷⁴ RUSSELL, Craig H. – TOPP RUSSELL, Astrid K. "El arte de recomposición en la música española para la guitarra barroca". En: *Revista de musicología*, España: Sociedad Española de Musicología, Vol. 5, No. 1 (Enero-junio 1982), pp. 5-6.

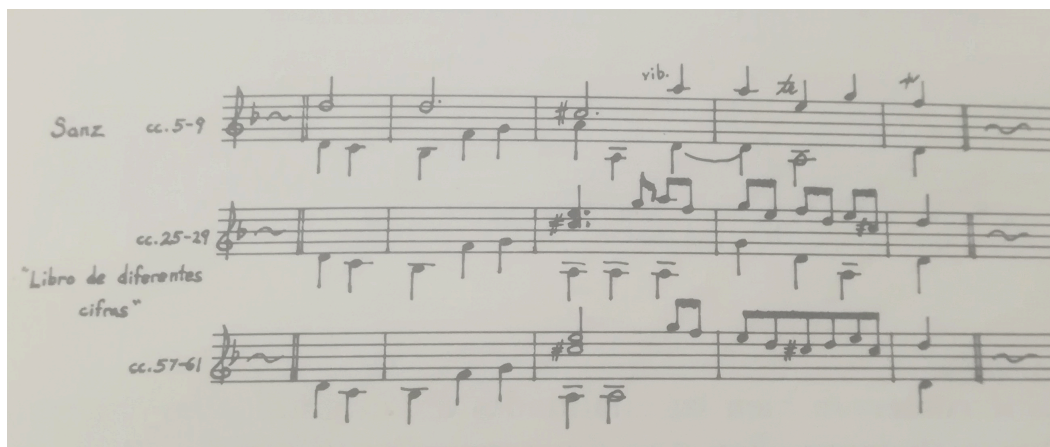


Figura 27. Fragmentos de motivos del manuscrito de Sanz y de la antología *Libro de diferentes cifras de guitarra*⁶⁷⁵.

Este es un claro ejemplo (Figura 27) de pequeños módulos que podían reaparecer un par de veces a lo largo de la obra con el mismo principio, pero con sus respectivas variaciones cada uno. De esta misma forma podemos mostrar cómo los bailes de *cumbé* presentan ciertas similitudes en su construcción, así como características propias de la música africana.

Para analizar las particularidades de los elementos africanos en el repertorio que estamos estudiando nos apoyaremos en la tesis de Salas Cassy, etnomusicóloga que tiene uno de los trabajos más extensos sobre el zarambeque titulado *¡Teque, teque, lindo Zarambeque!*. En él señala que uno de los rasgos musicales identificativos de la herencia africana es la construcción de frases a partir del segundo tiempo del compás, debido a que ello le otorga un carácter de frase acéfala y crea una entrada a contratiempo, considerado algo propio de la cultura bantú que habita en Angola oriental⁶⁷⁶.

El patrón rítmico de estándar africano que nos muestra Salas Cassy (Figura 28), consiste: En el punto indicado con un asterisco * el ejecutante realiza la entrada del instrumento y el indicado con la flecha ↓ señala el inicio de la frase melódica, creando una entrada a contratiempo:

⁶⁷⁵ Este ejemplo es tomado del artículo RUSSELL, Craig H. – TOPP RUSSELL, Astrid K. *óp. cit.*, p. 5.

⁶⁷⁶ SALAS CASSY, Erika. *¡Teque, teque, lindo Zarambeque!...*, *óp. cit.*, p. 114.



Figura 28. Patrón rítmico africano⁶⁷⁷

A continuación presentaremos una serie de bailes entre los que se encuentran el *zarambeque*, *paracumbé*, *cumbé*, *muchitanga*, y el *mandingoy* que presentan este patrón rítmico africano (Figura 28).

El baile *zarambeque* (Figura 29) del sainete *La residencia del chiste* de Antonio Guerrero (1757), se presenta en compás ternario y con el patrón rítmico africano que expusimos anteriormente. Las trompas realizan la entrada en el compás 16 y seguido el punto indicado con la flecha, muestra la entrada de la frase melódica, creando la entrada a contratiempo. Una característica de este patrón rítmico es la síncope que se logra con las notas ligadas de la línea instrumental (cc. 17 y 18); los tiempos fuertes melódicos van en consonancia con los acentos rítmicos del texto. Para entendernos mejor, indicaremos en la línea vocal los acentos rítmico-melódicos en negrita: **tá**cata ya **qué** esta tonad**í**ta.

De la misma forma se puede apreciar en el *zarambeque* de la Tonadilla a cuatro *Los barrios de Madrid* (1764) entre la voz y los oboes (Figura 30), creando entradas a contratiempo a través del uso de poliritmias (Figura 30a), como sucede en el *cumbé* de Murcia⁶⁷⁸ (Figura 26). Los acentos rítmico-melódico de la línea vocal son: **o**íga **us**téd **m**íre **us**téd **c**álle **us**téd...

El patrón rítmico africano también lo encontramos en otro tipo de bailes para negros como el *paracumbé* de la Tonadilla a dúo *El Acomodo* de Antonio Rosales, inserto en un número de seguidilla (Figura 31). La frase “**p**álac**ú**mbé ele” se

⁶⁷⁷ Este ejemplo es tomado de la obra SALAS CASSY, Erika. *óp. cit.*, p. 115.

⁶⁷⁸ Se remite al epígrafe “Bailes lascivos”, subepígrafe “El zarambeque”.

construye a partir del segundo tiempo del compás, el inicio del patrón * se hace patente con la entrada al unísono de todo el grupo instrumental, y las entradas a contratiempo se deben a las síncopas de los violines y el bajo con la línea vocal. En el caso del *paracumbé* de la Tonadilla general *La nochebuena* (Figura 32), se repite el mismo patrón de frase acéfala por las entradas a contratiempo.

El baile de la *muchitanga* que se encuentra en la Tonadilla general *El Chasco del cofre* de Blas de Laserna (1783), se presenta con una otra variante. Tiene los mismos acentos rítmicos pero sin notas ligadas en el bajo, con lo cual no se crea el efecto de síncopa (Figura 33).

Otro baile que comparte este patrón africano es el *mandingoy* (Figura 34), encontrado en la Tonadilla a dúo *La desdicha de las tonadillas* de Pablo Esteve (1782). Ahora bien, el baile *mandingoy* presente en la comedia *Las Amazonas esclavas* con libreto de María Rosa de Gálvez (censura 1805), comienza con una llamada de atención al auditorio diciendo “din, don, din, doi” y posteriormente realiza el patrón africano con la frase “**cón** la mandínoyá”, y se repite el mismo patrón con otra frase “**vá**mos **á** cantál”. La construcción es muy corta pero tiene la entrada a contratiempo (Figura 35).

Como último ejemplo, tenemos el *cumbé* (Figura 36) de la Tonadilla general *La criolla* de Blas de Laserna (1780). Cumple con el mismo patrón, inicia la frase melódica con una llamada diciendo ¡Ay!, y a continuación inicia el patrón “**zé**rebé **cumbé**”. La diferencia estriba en los acentos, estando estos en el segundo tiempo en el primer compás y en el primer tiempo en el segundo y tercer compás.

16

S

ta - ta - ca - ta - ca - ta - ya - ques - ta to - na - di - ta - a - quí sea - ca - ba - rá, a

16

Timp. 1

Timp. 2

Figura 29. BHM. MUS 64-19. Fragmento musical del baile “zarambeque” en el sainete *La residencia del chiste*, cc. 16-21. (Anexo III. Ediciones musicales, III. 2.)

*

*

*

Figura 29a. Patrón rítmico del zarambeque del sainete *La residencia del chiste*

43

S

o co oi-ga us-ted mi-re us-ted ca-lle us-ted que ize us-ted tor-neus-ted ve-rán
yo lo ha-ré por-que no pe-roa qui en cla ro es tá ya se ve

Ob. 1

Ob. 2

Figura 30. Zarambeque de la Tonadilla a cuatro *Los barrios de Madrid*, cc. 43-45. (Anexo III. Ediciones musicales, III.3.)

* * *

Figura 30a. Patrón rítmico del zarambeque de la Tonadilla a cuatro *Los barrios de Madrid*.

Figure 31 is a musical score for a piece titled "Paracumbé de la Tonadilla a dúo El acomodo, cc. 47-49." The score is arranged for six instruments: Trompa 1, Trompa 2, Soprano, Violin I, Violin II, and Bajo. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/8. The Soprano part includes the lyrics: "le pa - la - la - cum - bé e - le le le". The score features various musical notations, including rests, notes, and slurs, indicating a complex rhythmic structure.

Figura 31. *Paracumbé* de la Tonadilla a dúo *El acomodo*, cc. 47-49. (Anexo III. Ediciones musicales, III. 4.)

Figure 31a illustrates the rhythmic pattern of the "paracumbé" from the Tonadilla a dúo "El acomodo". The diagram shows a sequence of notes with blue arrows indicating accents. The pattern is marked with asterisks (*) at specific beats, highlighting the rhythmic structure.

Figura 31a. Patrón rítmico del *paracumbé* de la Tonadilla a dúo *El acomodo*

Soprano
 le - la, é - le - le pa - la - la - cum - bé, é - le
 Trompa
 Bajo

Figura 32. *Paracumbé* de la Tonadilla general *La nochebuena*, cc. 15-17 (Anexo III. Ediciones musicales, III. 5.)

* * *

Figura 32a. Patrón rítmico del *paracumbé* de la Tonadilla general *La nochebuena*

Figure 33 shows a musical score for the 'Muchitanga' section of the general tone 'El chasco del cofre', measures 18-23. The score is written for a full orchestra and a soprano. The instruments are Oboe, Clarinete, Fagot, Trompa, Soprano, Violin, Viola, and Bajo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. A vertical red line is drawn between measures 18 and 19. The Soprano part has lyrics: 'cé — pa-ra ma-ña-na en la no-che se ca - sa Juan Ga-ran - dé Juan Ga-ran - dé ya está ca'. There are blue arrows pointing down to the Soprano staff at measures 19, 20, 21, 22, and 23. There are asterisks (*) under the Bass staff at measures 18, 19, and 20.

Figura 33. *Muchitanga* de la Tonadilla general *El chasco del cofre*, cc. 18-23 (Anexo III. Ediciones musicales, III. 6.)

Figure 33a shows the rhythmic pattern of the 'Muchitanga' section. It consists of three measures of music. The first measure has a quarter rest followed by two eighth notes. The second measure has a quarter note followed by two eighth notes. The third measure has a quarter note followed by two eighth notes. There are blue arrows pointing down to the first measure of each of the three measures. There are asterisks (*) under the first measure of each of the three measures.

Figura 33a. Patrón rítmico de la *muchitanga* de la Tonadilla general *El chasco del cofre*

Oboe

Soprano

Violin

Bajo

doy da - me da - meel Man - din - gui - llo

Figura 34. Mandigoy de la Tonadilla a dúo *La desdicha de las tonadillas*, cc. 37-41 (Anexo III. Ediciones musicales, III. 7.)

*

*

*

Figura 34a. Patrón rítmico del *mandigoy* de la Tonadilla a dúo *La desdicha de las tonadillas*

Figure 35 shows a musical score for a piece titled "Mandingoy" from the comedy "Las Amazonas Esclavas", measures 9-17. The score is written for Soprano, Violin, and Bajo (Bass) in 3/8 time. The Soprano part features a melody with lyrics: "din don din doi conla man-din-o - ya" and "din don din doi va - mos a can - tal". The Violin part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The Bajo part consists of a simple bass line with eighth notes. A vertical orange line is drawn between measures 12 and 13. Blue arrows point down to the first three measures of the Soprano part, and asterisks are placed below the first three measures of the Bajo part.

Figura 35. *Mandingoy* de la comedia *Las Amazonas esclavas*, cc. 9-17

Figure 35a illustrates the rhythmic pattern of the "Mandingoy" from the comedy "Las Amazonas Esclavas". It shows a sequence of notes with blue arrows pointing down to the first three measures. Asterisks are placed below the first three measures.

Figura 35a. Patrón rítmico del *mandingoy* de la comedia *Las Amazonas esclavas*

39

Ob.

39

Tmp.

39

S. bailando

¡Ay, ze-re - bê, ze-re - bê, cum - be - rol, ¡ay, ze-re - bê, ze-re - bê cum -

Vln.

f *p*

B.

f * * *

Figura 36. *Cumbé* de la Tonadilla general *La criolla*, cc. 39-43. (Anexo III. Ediciones musicales, III. 1.)

* * *

Figura 36a. Patrón rítmico del *cumbé* de la Tonadilla general *La Criolla*.

Los ejemplos anteriormente expuestos, nos muestran ciertas características rítmicas de los *bailes de cumbé*. Tienen un patrón rítmico africano en tiempo ternario, y otorga a sus líneas melódicas un carácter de frase acéfala porque no está el acento en el primer tiempo del compás, lo cual crea una sensación de síncopa. El punto principal lo realiza el grupo instrumental y seguido la voz, creando una entrada a contratiempo. Este tipo de rítmica seguramente era un tópico musical reconocible a los oídos del auditorio, con sus ligeras variantes cada una, lo cual creaba un ambiente propicio para la escenificación y representación de los grupos minoritarios, en especial de negros africanos o americanos. Por tanto, esta característica rítmico-melódica se convirtió en su signo de identidad en los teatros madrileños⁶⁷⁹.

3.2.3. Bailes lascivos

La obra de Rodrigo Caro *Días geniales* (ca. 1626) es una fuente documental imprescindible para conocer las costumbres y las danzas del siglo XVII en España. En esta obra se muestra una lista de aquellos bailes populares que se incorporaron en las filas del teatro del Siglo de Oro, entre los que se incluyen aquellos considerados lascivos y propios del diablo, como por ejemplo: la *zarabanda*, la *chacona*, la *carretería*, la *tapona*, *Juan Redondo*, *Rastrojo*, la *gorrona*, la *pipirronda*, y la *guiriguiriga*⁶⁸⁰. Pellicer en el año 1804 incluye dentro de la lista de Rodrigo Caro otras danzas que considera diabólicas como es el caso del *guineo*, *perra mora* y *villano o zapateta*, *canario o zapateado*.⁶⁸¹

Una forma interesante de agrupar los bailes lascivos la realiza Goldberg, considerando que existen características similares entre cada uno de ellos, por ejemplo los considerados *Bailes de cumbé*. La palabra *cumbé* procede de la raíz africana *kumb*, específicamente difundida en la zona oeste de dicho continente.

⁶⁷⁹ Véase Anexo I. Tablas de repertorio. I. 8. Tabla de patrones rítmicos de los bailes de cumbé.

⁶⁸⁰ GOLDBERG, K. Meira. *Sonidos negros: On the Blackness of Flamenco*, Oxford University Press, 2019, p. 73. Ver la obra de CARO, Rodrigo. *Días geniales o lúdicos: libro expósito dedicado a D. Fadrique Enríquez Afán de Ribera, Marqués de Tarifa*, 1776. BNE. MSS/9998.

⁶⁸¹ GOLDBERG, K. Meira. *Sonidos negros...*, *óp. cit.*, p. 73

Para los congos *Kumba* significa “hacer ruido, gritar, rugir, maravillarse, sorprenderse, calumniar, escandalizar”, mientras que *kumbu* es gritería, escándalo; *kemba* se refiere a “regocijo, ir de fiesta”⁶⁸²; es decir es un baile que por su misma raíz etimológica procede o se relaciona con África. Fernando Ortiz muestra cómo el toponímico *Congo* era común en las Indias (América) y en Castilla, por lo que, debido a la trata humana en Cuba existen una serie de gentilicios para referirse a los procedentes de esta región africana⁶⁸³, como son: “*motembos, mumboma, musindi, mumbala, mondongos, cabenda, mayombe, masinga, banguela, munyaca, loango, musambo, mundamba, musos, entótera, etc*”⁶⁸⁴. Nos referimos a ello porque nos servirá para explicar la procedencia de algunos bailes como es el caso del *mandingoy*, que podríamos asociar a los *mondongos* y que incluiremos en nuestra lista de bailes lascivos.

Los bailes lascivos tienen características compartidas, las cuales describiremos para un mejor entendimiento del tema:

- se realizan en parejas
- se golpean pelvis contra pelvis (vacunao)
- se realizan movimientos rotativos de la pelvis
- se golpean los muslos
- hay mucho contorsionismo, vueltas, giros
- mímica sexual
- empuje de caderas
- movimientos suaves de brazos

Jean-Baptiste Labat en el capítulo V de su obra *Nouveau Voyage aux isles de l’Amerique* (1693-1705) realiza una descripción de los esclavos negros que llegaban a la Martinica gracias a dos compañías de África y de Senegal. Estos

⁶⁸² ORTIZ, Fernando. *Glosario de afronegrismos...*, óp. cit., p. 144

⁶⁸³ Los territorios de Gabón, Congo y Angola acoge un gran conglomerado de pueblos y a la complejidad multiétnica del área se conoce como “civilización bantú”. Lo que se presenta a continuación son una serie de etnónimos de la zona antes mencionada que se han identificado en Cuba como consecuencia de la trata de esclavos en América.

⁶⁸⁴ *Ibíd.*, p. 118

negros esclavos al tener descendencia en América eran denominados *criollos*, es decir eran negros esclavos⁶⁸⁵. El padre Labat documenta un baile vacunao llamado *calenda*⁶⁸⁶ el cual dice que procede de Guinea, que los españoles lo aprendieron de los negros⁶⁸⁷ y que era bailado en toda América; se acompañaba por dos tambores:

Los que bailan están dispuestos en dos filas, unos delante de los otros, los hombres a un lado y las mujeres a otro. Los que están cansados de bailar y los espectadores hacen un círculo en torno de los danzantes y de los tambores. El más hábil canta una canción, que compone al instante, sobre el tema que juzga a propósito, cuyo refrán, cantado por todos los espectadores, es acompañado por grandes palmoteos. En cuanto a los danzarines, mantienen los brazos más o menos como los que danzan tocando castañuelas. Saltan, dan vuelta, se acerca a dos o tres pies unos de otros, retroceden al compás hasta que el sonido del tambor les avisa que deben juntarse, golpeándose los muslos unos contra otros, es decir los hombres contra las mujeres. Al verlos, parece que se golpean con los vientres, aunque sean los muslos los que soporten esos golpes. Al momento se retiran pirueteando, para recomenzar el mismo movimiento con gestos completamente lascivos tantas veces como el tambor dé la señal, lo que hace a menudo varias veces seguidas. De vez en cuando entrelazan los brazos y dan dos o tres vueltas siempre golpeándose los muslos y besándose. Se ve bastante por esta descripción abreviada cuán opuesta al pudor es esta danza. Con todo eso, no deja de ser del gusto de los españoles criollos de América y tan habitual entre ellos que constituye la mayor parte de sus diversiones y aun de sus devociones.⁶⁸⁸

Otro tratadista, Moreau de Saint-Méry en su obra *De la Danse* hace mención de la *calenda* como aquel baile que es ejecutado sólo por negros y con gran placer⁶⁸⁹. Este tipo de danza es de la categoría de la rumba cubana *guaguancó*, la *umbigada* de los batucas brasileños, la *ombligada* de los tangos argentinos, la

⁶⁸⁵ LABAT, Jean-Baptiste. *Viajes a las islas de la América*. R. P. Labat, selección y traducción, Francisco de Oraá, La Habana: Casa de las Américas, 1979, p. 172. Se remite al capítulo Indianos

⁶⁸⁶ También es documentada en el tratado de MOREAU DE SAINT-MÉRY, *De la Danse*, Imprimé par Bodoni, 1803, p. 46

⁶⁸⁷ Era "practicada por esclavos africanos que trabajaban en las minas y factorías de azúcar en la isla Hispaniola durante la época colonial." LUNA, Margarita. "Danza de la Calenda". En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, t. 2, p. 925.

⁶⁸⁸ LABAT, Jean-Baptiste. *Viajes a las islas de la América*. R. P. Labat..., *óp. cit.*, p. 175.

⁶⁸⁹ MOREAU DE SAINT-MÉRY, *De la Danse*..., *óp. cit.*, p. 46.

resbalosa —danza del siglo XIX— bailada en Lima por “hombres negros y mujeres zamba” o el *chuchumbé* mexicano del siglo XVIII.⁶⁹⁰

La *umbigada* era una de las características de muchas danzas de la región del Congo y Angola que eran importadas a Brasil y Portugal. Entre ellas se encontraba el *caozinho* (pequeño perro). En el banquete a la fraternidad de la Virgen de Guadalupe se describe como una mulata llamada Luisa Sapata realiza esta danza:

Right after this appeared Sapata,
And trying to bare her teeth
She did not have any to bare;
To make up for that, however,
She started dancing the *caozinho*,
And, since over the mill
She took so many *umbigadas*
She ended up transforming
Wine into pure vomit. ⁶⁹¹

[Justo después de esto apareció Sapata,
y tratando de desnudar sus dientes
ella no tenía qué desnudar;
para compensar eso, sin embargo,
ella empezó a bailar el *caozinho*,
y, desde el molino
ella cogió muchas *umbigadas*
terminó transformando
el vino en puro vómito]

En América en el marco de las fiestas navideñas se instituyeron los villancicos, y los puertos se enriquecieron con bailes que se desarrollaban en altares y saraos⁶⁹², donde se ejecutaban danzas prohibidas que posiblemente se incorporaron al folclor navideño. Entre ellas se encuentra el *chuchumbé*, también conocido como baile *de dar barriga con barriga*, documentándose su primera aparición en el puerto de Veracruz en 1776, expandiéndose a toda la Nueva España y las provincias del norte. García de León lo asocia al cancionero

⁶⁹⁰ GOLDBERG, K. Meira. *Sonidos negros...*, *óp. cit.*, p. 64.

⁶⁹¹ BUDASZ, Rogério. “Black Guitar-Players...”, *óp. cit.*, pp. 7 y 8.

⁶⁹² Los saraos se desarrollaban en casas particulares, un ejemplo de esta práctica en la Península se muestra en el baile *Introducción a una dancería de indios*. Se remite al epígrafe *Presencia del salvaje americano en el teatro del Madrid dieciochesco* subepígrafe *Introducción a una dancería de indios*.

jarocho, debido a que su estructura es la de la rumba con un *vacunao* —unión de ombligos—; aunque Carpentier dice que proviene de Cuba y Rolando Pérez dice que su origen está en los cabildos cimarrones porque coincide con la llegada de los negros cimarrones que se unen a las milicias de José de Villalba⁶⁹³. En un expediente de la inquisición conservado en el Archivo General de la Nación se describe:

Denuncia de unas coplas que llaman del Chuchumbé, y unos rosarios y vestidos a la moda diablesca. [y dice la copla]: “En la esquina está parado/un fraile de La Merced,/con los hábitos alzados/enseñando el chuchumbé”. Las coplas se cantan mientras los otros lo bailan, o ya sea entre hombres y mujeres, o sean bailando cuatro mujeres con cuatro hombres, y que el baile es con ademanes, meneos, zarandeos, contrarios todos a la honestidad y mal ejemplo de los que lo ven como asistentes, por mezclarse en él manoseos de tramo en tramo, abrazos y dar barriga con barriga [...] y esto se baila en casas ordinarias, de mulatos y gente de color quebrado, no en gente seria ni entre hombres circunspectos, y sí soldados, marineros y broza⁶⁹⁴

Russell en el estudio que realiza del *Códice Saldívar No. 4*, sostiene que el *cumbé* también era conocido como *gurumbé*, *paracumbé*, *chuchumbé* o *guíneo*⁶⁹⁵. Sus características musicales son compás de $\frac{3}{4}$ por $\frac{6}{8}$ y contiene características lascivas y texto ofensivo, como bien lo describe la inquisición en 1716:

Nos los inquisidores vuestra señoría sabed —que por denuncia que nos ha sido hecha ha llegada a nuestra noticia haberse divulgado, y extendido así en esta ciudad como en otras varias, y pueblos de este reino ciertas coplas que comúnmente llaman el *Chuchumbé*. Que empiezan en la esquina está parado las cuales son en sumo grado escandalosas obscenas, y ofensivas de castos oídos, y se han cantado, y cantan acompañándolas con baile no menos escandaloso, y obsceno. Acompañado con acciones demostraciones y meneos deshonestos, y provocativos de lascivia, todo ello en grave ruina, y escándalo a las almas del pueblo Cristiano.⁶⁹⁶

⁶⁹³ GARCÍA DE LEÓN GRIEGO, Antonio. *Fandango...*, óp. cit., p. 32.

⁶⁹⁴ *Ibíd.*, p. 32. [AGN, *Inquisición*, 1052, 20: ff. 292-303. Veracruz, año de 1766]

⁶⁹⁵ Santiago de Murcia's "Códice Saldívar no. 4": a treasury of secular guitar music from baroque Mexico, Craig H. Russell (ed.), Urbana: University of Illinois Press, cop. 1995, p. (Musica in American Life)

⁶⁹⁶ Archivo General de la Nación (México). *Inquisición*, tomo 1297, expediente 3, folio 19. Citado en Santiago de Murcia's "Códice Saldívar no. 4": a treasury of secular guitar music from baroque Mexico, p. 221.

Francisco Castro nos deja una muestra del uso del *cumbé* o *paracumbé* en el entremés *Del gallego silletero* que consta en la colección del *Cómico festejo* (1742). Aunque éste no tiene una conexión directa con la trama del entremés, abre la obra para hacer notar el especial carácter del baile, señalando que se desarrolla en las vísperas de carnaval:

Cantan dentro, y salen dos Pajes, y el Mayordomo, y detrás paseándose el Varón con una rodilla en la mano llorando

MÚSICA Porque se murió su esposa
en un continuo lamento,
el varón de chicha, y nabo
está llorando, y diciendo:
para cumbé, que de pesadumbre,
para cumbé, me zangoloteo.

VARÓN Mayordomo?

MAYORDOMO Señoría.

VARÓN ¡Mis pajes mustios, y yertos!

PAJES Señor, con potra de penas

VARÓN Bien decís, que la siento
en el alma es a estas horas
tan grande como un sombrero:
víspera de carnaval,
mi esposa, (estoy que reviento)
se fue con quinientos diablos
a gozar de todos ellos:
no siento tanto su falta:
me ahogo si no regüeldo.⁶⁹⁷

En los códigos para guitarra *Coimbra* y *Gulbenkian* se encuentra una pieza llamada *amorosa*. A esta danza se la asoció, en 1708, con el *baile del paracumbé, á lo portugués*:

GRACIOSO ¿Pues qué? ¿No me conocéis?
El *Paracumbé de Angola*,
ciudadano de Guiné,
casado con la *Amorosa*
que escogí yo por mujer.

⁶⁹⁷ CASTRO, Francisco de. *Libro nuevo de entremeses...*, óp. cit., pp. 1-2.

Si queréis saber quién soy
en este baile atended,
y acompañad mi romance
en estilo portugués.

(*Tocan el PARACUMBÉ y cantan, y salen
los hombres y mujeres a bailar*) (*canta*)

Os ollos de miña dama: ¡le, le, le!
saon negrillos de Guiné: ¡le, le, le!
Flecheros, sin ser tiranos: ¡le, le, le!
Negros, sin cautivos ser

TODOS ¡le, le, le!

GRACIOSO ¡Paracumbé, Paracumbé!
¡Ay, Xesú, que me mata
de amores vocé! ¡Le, le, le!⁶⁹⁸

En el Brasil colonial se menciona en algunas fuentes a los *quicumbis* y *cucumbes*, como variantes del *cumbé*. A pesar de que existe una controversia sobre el origen de la palabra, Rogério Budasz menciona que algunas de las interpretaciones se asocian con rituales de mayoría de edad (*kikumbi*), de brujería, de valentía, de habilidades físicas, y de rugido (*Kumba*).⁶⁹⁹ En el código *Salvídaz* se menciona que los términos de *paracumbé* y *cumbé* se refieren al mismo tipo de danza. *Paracumbé* se encuentra en el código *Gulbenkian* y *cumbé* en el código *Coimbra*.

Médéric Moreau de Saint-Méry documenta en su tratado *De la Danse*, una serie de bailes coloniales entre los que se encuentra el denominado *La Chica*:

L'art pour la danseuse, qui tient les extrémités d'un mouchoir ou les deux côtés de son jupon, consiste principalement à agiter la partie inférieure des reins, en maintenant tout le reste du corps dans une sorte d'immobilité. Veut on animer le Chica, un danseur s'approche de la danseuse, pendant qu'elle s'exerce, et s'élancant d'une manière précipitée, il tombe en mesure presque à la toucher, recule, s'élance de nouveau, et semble la conjurer de céder avec lui au charme qui les maîtrise. Enfin, lorsque le Chica paraît avec son caractère le plus

⁶⁹⁸ COTARELO Y MORI, Emilio. *Colección de entremeses...*, óp. cit., 2000, p. CCXX.

⁶⁹⁹ BUDASZ, Rogério. "Black Guitar-Players...", óp. cit., p. 9

expressif, il y a dans les gestes et dans les mouvemens des deux danseurs, un accord plus facile à concevoir qu'à décrire.⁷⁰⁰

[El arte para los bailarines, que sostienen los extremos de un pañuelo o ambos lados de su enagua, consiste principalmente en sacudir la parte inferior de las caderas, manteniendo el resto del cuerpo en una especie de inmovilidad. Quiere animar a la Chica, un bailarín se acerca a la bailarina, mientras está practicando, y precipitándose de manera apresurada, él entra en acción casi para tocarla, retrocede, se apresura de nuevo y parece conjurarla para que ceda con él al encanto que los domina. Al final, cuando la Chica aparece con su carácter más expresivo, hay en los gestos y movimientos de los dos bailarines, un acuerdo más fácil de concebir que de describir.]

La descripción que el tratadista realiza sobre este baile nos muestra una vez más sus connotaciones sexuales y las claras similitudes que vamos encontrando en cada uno de los considerados *bailes de cumbé* o bailes lascivos.

3.2.3.1. La zarabanda

La zarabanda fue un baile que causó un gran revuelo y furor. Según menciona Ezquerro Esteban, se traslada a los teatros a finales del siglo XVI, como canto y baile, y empieza a ver su extinción con el surgimiento de la seguidilla cantada, que triunfa en el siglo XVII⁷⁰¹. La zarabanda proliferó en toda Europa en forma instrumental, sobre todo en Francia e Italia, existiendo una variante rápida y otra lenta. El baile de *tempo* rápido corresponde a Italia, Inglaterra y España⁷⁰², mientras que el de *tempo* lento a Francia y Alemania. Los maestros de danzar la sometieron a reglas y normas que publicaron para su ejecución en los salones de la nobleza, como el caso de Feuillet, cuyo *Recueil de Dances* contiene anotaciones coreográficas de este baile en el año 1709⁷⁰³. En el caso de la zarabanda instrumental se encuentran: Luis Briseño en *Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* (1626); Esquivel Navarro en *Discurso*

⁷⁰⁰ MOREAU DE SAINT-MÉRY, *De la Danse...*, óp. cit., p. 51.

⁷⁰¹ EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. "Zarabanda". *Diccionario de música española e hispanoamericana*, T. 10, 2002, p. 1124.

⁷⁰² De los primeros tratados que dictan normas para su ejecución es el publicado en 1651 titulado *English Dancing Master* de John Playford. NAVARRO GARCÍA, José Luis. *Historia del baile flamenco...*, óp. cit., p. 69.

⁷⁰³ *Ibíd.*, p. 68.

sobre el arte del danzado (1642); Girolamo de Montesardo, *Nuova Inventione d'Intavolatura* (1606); Gaspar Sanz, con su *Instrucción de Música sobre la guitarra española* (1674), Lucas Ruiz de Ribayaz, con su *Luz y norte musical*, y por último el *Libro de diferentes cifras de guitarra escogidas de los mejores autores*. (1705). Esta danza ha llegado a nosotros como parte de la suite instrumental barroca.

Hay numerosos estudiosos que escribieron sobre este baile a lo largo de los siglos XV y XVI, entre los que se encuentran Andrés Rey de Artieda⁷⁰⁴, Alonso López Pinciano, y el padre Juan de Mariana. Este último autor, en la obra *Tratado contra los juegos públicos* en el capítulo XII. *Del baile y cantar llamado zarabanda*, expone las características deshonestas del baile:

Pero los vicios, donde quiera se reciben fácilmente y con dificultad se despiden. Entre los demás desórdenes que de la ociosidad han nacido ha sido la muchedumbre de comedias y farsantes que de veinte años a esta parte entre nosotros, en público y en secreto, se han usado, sacando cada día nuevas invenciones y sainetes con que entretener y engañar al pueblo. Pero de las comedias en general harto se ha dicho hasta aquí, y adelante se dirá mucho más, por ahora solo quiero decir que entre las otras invenciones ha salido estos años un baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aun a las personas muy honestas. Llámenle comúnmente zarabanda, y dado que se dan diferentes causas y derivaciones de tal nombre, ninguna se tiene por averiguada y cierta, lo que se sabe es que se ha inventado en España, que la tengo yo por una de las graves afrentas que se podían hacer a nuestra nación, tenida por deshonestas y inclinada a deshonestidad, tanto, que estando en París oí decir a una persona grave, docta y prudente que tenía por averiguado hacían más estrago en esta parte en aquella ciudad los criados de un caballero español que allí estaba que todos los demás hombres naturales que allí vivían⁷⁰⁵.

Así como viajeros que nos dejan noticias de su popularidad, como es el caso de Madame D'Aulnoy en *Relación del viaje de España a su alteza real monseñor el duque de Chartres*:

⁷⁰⁴ Andres Rey de Artieda. *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro* (Zaragoza, A. Tavano, 1605); Alonso López Pinciano. *Philosophía antigua poética*, Madrid, 1596; y Juan de Mariana. *Tratado contra los juegos públicos* (1609). EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. "Zarabanda". *Diccionario de música española e hispanoamericana*. Emilio Cásares Rodicio (dir.), España: Sociedad General de Autores y Editores, T. 10, 2002, pp. 1121-1128.

⁷⁰⁵ MARIANA, Juan de. *Tratado contra los juegos públicos...*, *óp. cit.*, p. 433.

A esta fiesta siguió otra en casa de don Pedro de Aragón, donde la reina bailó delante del rey, cosa que nunca había sucedido, y que por cierto valió a la soberana un triunfo en toda línea. Había aprendido ex profeso canarios y la zarabanda; y el rey, al verla tan diestra en danzas españolas, le dijo repetidas veces, tomándole las manos y estrechándoselas con efusión: mi reina, mi reina, eres la más perfecta del orbe.⁷⁰⁶

La zarabanda fue un baile muy popular dentro del gremio gitano, tal como lo expone *un cartel anunciador de un baile de gitanos* que se encontraba inserto en el *Libro de la Gitanería de Triana*, el cual dice así:

El demonio duerme en el cuerpo de la gitana y se despierta con la Zarabanda. -1781. Bayles de Jitanos. Aviso. En la venta de el Caparros a media legua de Lebrija a nueve días de Julio de mil setecientos ochenta y un años. Danzas de la autora Andrea la del Pescado. Mojiganga de el Caracol. Zarabanda. Cuatro parejas de hombres y mujeres⁷⁰⁷

3.2.3.2. El mandingoy

No hay que olvidar que la identidad racial de los gitanos estaba determinada en las representaciones populares en forma de baile, lenguaje, vestido y color de piel; el mandingoy es un baile que se asoció con este grupo minoritario⁷⁰⁸ tanto por sus características lascivas, como por las crónicas de la época. Fue un baile poco utilizado en el teatro durante el siglo dieciocho; se puede encontrar en la *Tonadilla de 1778* interpretada por la Caramba, en el sainete *Los gitanos tragedistas*⁷⁰⁹ y en la *copla de negros* de la comedia *Las Amazonas esclavas*⁷¹⁰ (1805) de María Rosa de Gálvez. En la comedia antes mencionada, el único baile con el que disponemos es una *copla de negros*, que como su nombre lo indica es

⁷⁰⁶ Citado por NAVARRO GARCÍA, José Luis. *Semillas de ébano...*, óp. cit., p. 109.

⁷⁰⁷ CASTRO CARRASCO, Antonio. "Prólogo". En: *Libro de la gitanería de Triana de los años 1740 a 1750 que escribió el bachiller Revoltoso para que no se imprimiera*, Ed. facsímil, Sevilla: Junta Municipal de Triana, 1995, p. [5].

⁷⁰⁸ Así lo expone toda la literatura al respecto, véase LE GUIN, Elisabeth. *The Tonadilla in Performance...*, óp. cit., p. 140.

⁷⁰⁹ BHM. MUS 65-24.

⁷¹⁰ BHM. Tea 1-202-60; MUS 36-26. Representada en el Teatro de los Caños del Peral entre el 14 y 17 de abril de 1805. HERRERA NAVARRO, Jerónimo. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1993, p. 194. (Monografías; 58)

representado por negros, y corresponde a un *mandingoy*. Debido al ceceo que presentan los versos de esta copla se entiende que los personajes son gitanos⁷¹¹. El argumento de dicha comedia versa sobre una amazona esclava (Adelaida) que es una indiana, viuda de un español indiano, que es capturada por los ingleses cuando muere su esposo en su viaje rumbo a las Indias.

El manuscrito *Libro de la gitanería de Triana* describe la ejecución de este baile, en 1746, por los gitanos de Sevilla:

Para la danza son las gitanas muy dispuestas y en las Casas de Landín, el pandero de cascabeles suena en fiestas por cualquier pretexto que en esto no admiten ruegos. Una nieta de Balthasar Montes, el gitano más viejo de Triana, va obsequiada a las casas principales de Sevilla a representar sus bailes y la acompañan con guitarra y tamboril dos hombres y otro le canta cuando baila y se inicia el dicho canto con un largo aliento a lo que llaman queja de Galera porque un forzado gitano las daba cuando iba al remo y de este pasó a otro bancos y de estos a otras galeras. Es tal la fama de la nieta de Balthasar Montes que el año pasado de '46 fue invitada a bailar en una fiesta que dio el Regente de la Real Audiencia, Don Jacinto Márquez, al que no impidió su cargo tan principal tener de invitados a los gitanos y las Señoras quisieron verla bailar el Manguindoi por lo atrevida que es la danza y autorizada por el Regente a súplicas de las Señoras, la bailó, recibiendo obsequios de los presentes.⁷¹²

La asociación de este baile con los gitanos también se debe a Henry Swinburne, que fue testigo de su representación en el carnaval de Cádiz en el año 1776:

Among the gypsies there is another dance, called the *Manguindoy*, so lascivious and indecent, that it is prohibited under severe penalties; the tune is quite simple, little more than a constant return of the same set of notes; this, as well as the fandango, is said to have been imported from Havannah, being both of negro breed. I have been told, that upon

⁷¹¹ Véase el epígrafe "Presencia del salvaje americano en el teatro del Madrid dieciochesco", subepígrafe "La Criolla, tonadilla general". Las amazonas fueron consideradas en la literatura como una alegoría de la mujer deseante y devoradora, con falta de civilidad y era representada en la imaginación hispánica, literaria e iconográfica de los siglos XVI y XVII como negras; al igual que se representaba a los gitanos con características fenotípicas asociadas a la negritud. Con relación a los gitanos y su representación véase epígrafe "Categorización de la población", subepígrafe "Los gitanos y negros".

⁷¹² ALBA Y DIEGUEZ (El bachiller Revoltoso). *Libro de la gitanería de Triana de los años 1740 a 1750 que escribió el bachiller Revoltoso para que no se imprimiera*, Ed. facsímil, Sevilla: Junta Municipal de Triana, 1995, ff. 21-2.

the coast of Africa they exhibit a variety of strange dances, pretty similar to these.⁷¹³

[Entre los gitanos hay otro baile, llamado el *Manguindoy*, tan lascivo e indecente, que está prohibida su ejecución bajo pena de severos castigos; la melodía es bastante simple, con un constante retorno al mismo grupo de notas; este, al igual que el fandango, se dice que fue importado de La Habana, siendo los dos de origen negro. Me han dicho, que en la costa de África se exhiben una extraña variedad de bailes muy similares a este.]

Las coplas del baile establecen una relación con los *mandingas*, y un ejemplo muy claro de la proliferación que tuvieron estos personajes en la literatura española nos lo presenta la Tonadilla a dúo *La desdicha de las tonadillas* de Pablo Esteve (1782). El número del baile presenta distintos vocablos que proceden de la voz *mandinga*: *manguindoy*, *mandingoy* y *mandinguillo*.

CARAMBA	Manguindoy , de tu casta manolo reniego manguindi manguindi manguindoy
GARRIDO	manguindoy, de la tuya te digo lo mismo manguindi manguindi manguindoy
CARAMBA	dame dame el mandinguillo
GARRIDO	dame dame el mandingoy
LOS DOS	Porque quiero enmandingarme mandinguillo contigo me voy. ⁷¹⁴

Muchos de los considerados mandingas eran musulmanes que en las colonias gozaban de fama de hechiceros y rebeldes.⁷¹⁵ Ahora bien, durante los siglos XVI y XVII en África existía un pueblo o raza de negros denominados por Andrés Álvarez d'Almada (1594) los *mandimanzas* o *sumbas* (hoy *mandingas*), que eran considerados bárbaros y antropófagos. De acuerdo a una *Relación* de los jesuitas

⁷¹³ SWINBURNE, Henry. *Travels through Spain, in the Years 1775 and 1776. In Which Several Monuments of Roman and Moorish Architecture Are Illustrated by Accurate Drawings Taken on the Spot*. London: Printed for P. Elmsly, 1779. (Letter XXIX, Gibraltar, 9 March 1776), p. 228. Citado por LE GUIN, Elisabeth. *The Tonadilla in Performance...*, *óp. cit.*, p. 140.

⁷¹⁴ BHM. MUS 115-8.

⁷¹⁵ SWIADON, Glenn. "África en los villancicos de negro...", *óp. cit.*, p. 48.

de Guinea (ed. 1605) citada por Fernando Ortiz, “estos invasores se llamaban en el Congo *iacás* (en Cuba llamados *munyacás*), en Angola *gindas*, en Etiopía *gallas* y en Guinea *cumbas*, nombre éste que se cambió en *manes*, que llegó a Sierra Leona. Por donde *cumba* fue el nombre antiguo de las *manes* o *mandingas*”⁷¹⁶. Es importante no confundir que la etimología del baile *cumbé* no viene del gentilicio *mandinga cumba*, sino de *Kumba* del Congo o de Calabar. Esta palabra fue implantada también en América:

Mandinga: En Suramérica se emplea aún, según Monner Sans, como sinónimo de «diablo», «demonio», «espíritu del mal». Toro y Gisbert trae estas acepciones como americanismo: *Arg. Col. Y Chile*, «el diablo», *C. Rica*, «hombre afeminado»; *Venezuela*, «persona inquieta o revoltosa»; *Arg.* «encantamiento»; *Perú*, «negro».⁷¹⁷

Por lo antes expuesto podemos decir que el *mandingoy* además de ser un baile, está considerada como una casta de la que se reniega. No hay que olvidar que esta es la época de las castas. Esta tonadilla es una muestra de los sistemas jerárquicos que existían en la sociedad del siglo XVIII. La composición de algunos territorios coloniales como era el caso de México, en el setecientos, se fundamentaba en la existencia de castas en la que cada grupo ocupaba un espacio socio-económico que estaba definido por su raza. Francisco Antonio Lorenzana, arzobispo de México, en el año 1770 nos deja constancia de esta diversidad social:

*Dos Mundos ha puesto Dios en las Manos de Nuestro Católico Monarca, y el Nuevo no se parece a el Viejo, ni en el clima, ni en las costumbres, ni en los naturales; tiene otro cuerpo de leyes, otro consejo para gobernar, mas siempre con el fin de asemejarlos: en la España Vieja sólo se reconoce una casta de hombres, en la Nueva muchas, y diferentes*⁷¹⁸.

⁷¹⁶ ORTIZ, Fernando. *Glosario de afronegrismos...*, óp. cit., p. 144. Ver también la voz “cumbé”.

⁷¹⁷ *Ibíd.*, p. 304

⁷¹⁸ Francisco Antonio Lorenzana. *Historia de la Nueva España escrita por su esclarecido conquistador Hernán Cortés* (México: Imprenta de Hogal, 1770). Citado por: KATZEW, Ilona: “La pintura de castas: Identidad y estratificación social en la Nueva España”. En: *New World Orders: Casta Painting and Colonial Latin America*, Ilona Katzew, curador, New York: Americas Society Art Gallery, september 26-December 2, 1996, p. 108.

Podemos deducir que uno de los mensajes que nos deja la tonadilla *La desdicha de las tonadillas*, en España sólo se reconoce una casta y de las demás se reniega por ser diferentes, como bien los expone Francisco Antonio Lorenzana. La musicóloga Le Guin comenta que las “castas exóticas” en el siglo XVIII siempre convivían en escena, entre las que encontramos: indios, moros, negros, mulatos⁷¹⁹, pastores, tipos regionales, europeos y españoles, como son los franceses, gallegos, vizcaínos, catalanes, gitanos, etc., formando parte esta interacción de personajes de la *verosimilitud*, de acuerdo a la perspectiva neoclásica⁷²⁰.

Concluimos presentando el entremés *De la lámina*, que es una muestra de la presencia de las “castas exóticas” en el teatro del setecientos. En este ejemplo los gallegos están considerados de otra casta a pesar de ser españoles, lo cual nos reafirma los sistemas de identidad racial existentes en la Península⁷²¹ en el siglo XVIII:

VARÓN	Acaba, dime ya ¿cómo es tu sangre?
GALLEGO	¿Mi sangre?
VARÓN	Sí
GALLEGO	colorada.
VARÓN	No ¿sino fuera pajiza? Diablo, ¿cuál es tu prosapia?
GALLEGO	Muero amo, yo nu le entiendu; si mas claru nu me habla?
VARÓN	¡Quién vio bruto semejante!

⁷¹⁹ En 1572 se autoriza la creación de una cofradía de mulatos, por parte del arzobispo Rojas y Sandoval. En la primera generación estos eran hijos de los amos con las esclavas, eran relaciones ilícitas que se castigaban con la excomunión. En los siglos XVI y XVII hay uniones entre mulatos y de éstos con negros. También aumentó el número de enlaces entre blancos y mulatas. Esta mezcla se convirtió en una fuente de deseo erótico. Ya en el siglo XVIII el apelativo se cambió por “moreno” debido al blanqueamiento de esta raza. NAVARRO GARCÍA, José Luis. *Semillas de Ébano...*, *óp. cit.*, pp. 44-5.

⁷²⁰ LE GUIN, Elisabeth. *The Tonadilla in Performance...*, *óp. cit.*, p. 154.

⁷²¹ Se remite al epígrafe “Movilidades humanas”, subepígrafe “Vizcaínos y gallegos”

VARÓN	Dime, ¿eres de buena casta? son tus padres nobles, y tus parientes, gente honrada?
GALLEGO	Ahora sí, que lo he entendido: oíd mi descendencia
VARÓN	vaya
GALLEGO	Mi quinto abuelo fue Meco, mi quinta abuela fue Maca: Maca, y Meco fueron fillos de Aldonza, y de Gil Parrada, él era tamborilero, ella tocaba la gayta, Julián, Sacristán Piporro, primo hermano de mi hermana; mi hermana, prima segunda de Quixote, y Sancho Panza: con que yo, por línea recta, desciendo, sin haber marra, del noble Gil Capeador, y Garci-Fuelles de Bragas. ⁷²²

3.2.3.3. El zarambeque

Este tipo de baile al igual que otros, era tan popular en los teatros y las calles, que penetró en las iglesias y conventos con furor durante el siglo XVII. La primera noticia que tenemos de este baile se ubica en Portugal en la obra *Carta de guia de casados para que lo caminho da prudencia se acerte com a casa do descanso* (manual para el matrimonio y las buenas costumbres) de 1651⁷²³ y después en la loa de la comedia *Las Amazonas* de Antonio de Solís (Madrid, 1655).⁷²⁴ Está considerado como uno de los bailes africanos que mayor influencia tuvo en el mundo Iberoamericano durante cuatro siglos, debido a su mención en fuentes portuguesas, españolas, mexicanas y brasileñas⁷²⁵. Este baile se puede

⁷²² CASTRO, Francisco de. *Libro nuevo de entremeses...*, *óp. cit.*, pp. 58-9.

⁷²³ NAVARRO GARCÍA, José Luis. *Semillas de ébano...*, *óp. cit.*, p. 137. SALAS CASSY, Erika. *¡Teque, teque, lindo Zarambeque!...*, *óp. cit.*, p. 68.

⁷²⁴ LOMBARDÍA, Ana. "Melodías para versos silenciosos: Bailes, danzas y canciones para violín en el Manuscrito de Salamanca (ca. 1659)". En: *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, 3(1), University of California, 2018, p. 25.

⁷²⁵ BUDASZ, Rogério. "Black Guitar-Players...", *óp. cit.*, p. 11.

encontrar en multitud de obras como entremeses, mojigangas, loas, tonadillas e incluso villancicos, y servía como instrumento para introducir al personaje del “negro”, asociándolo a movimientos desinhibidos y alocados.

El diccionario de autoridades lo define como “Tañido, y danza muy alegre, y bulliciosa, la cual es muy frecuente entre los negros”⁷²⁶, mientras que Fernando Ortiz lo define como “baile antiguo de la gente de color, alegre y bullicioso”⁷²⁷.

El manuscrito Salamanca (ca. 1659), considerada como la fuente más antigua de música para violín de España, nos ofrece una muestra de este baile en tablatura para violín (Figura 37)⁷²⁸. La forma musical de dicho baile queda perfectamente asentada en el *Código Saldivar nº 4* de Santiago de Murcia, en el código *Luz y norte musical: para caminar por las cifras de la guitarra, y arpa, tañer, y cantar a compás por canto de órgano* de Ruiz de Ribayaz (1677) y en el *Compendio numero de cifras armónicas, con teoría y práctica para arpa de una orden, de dos órdenes y órgano* de Diego Fernández de Huete (1702)⁷²⁹.

El estribillo más común del zarambeque es “teque, teque, teque/vaya el zarambeque”⁷³⁰, pero esto no quiere decir que no existieran otras fórmulas distintas en lugar del *teque*. Un ejemplo de ello se encuentra en el entremés *El licenciado Truchón* de D. Sebastián de Villaviciosa:

ALONSO

Bailen Juana y doña Elena
con los dos un *zarambeque*...

⁷²⁶ *Diccionario de Autoridades*, 1739.

⁷²⁷ ORTIZ, Fernando. *Glosario de afronegrismos...*, *óp. cit.*, p. 481.

⁷²⁸ Son tres hojas sueltas que se encontraban al inicio de un colección de música vocal de época posterior, que se encuentra custodiado en la BNE bajo la signatura M/2618. Ana Lombardía, investigadora del ICCM, obtuvo el Primer Premio Internacional de Investigación Musical Otto Mayer Serra 2017 por el hallazgo de dichas melodías. LOMBARDÍA, Ana. “Melodías para versos silenciosos...”, *óp. cit.*, pp. 1- 40.

⁷²⁹ Erika Salas nos deja constancia de aquellos autores que hacen uso del zarambeque en sus piezas de teatro. “Zamora, Bernardo López del Campo, Francisco de Castro, Suárez de Deza, Moreto, Montero, Avellaneda, Antonio de Solís, Sebastián de Villaviciosa”. SALAS CASSY, Erika. *¡Teque, teque, lindo Zarambeque!...*, *óp. cit.*, p. 56.

⁷³⁰ Entremés de *El Portugués*, de Cáncer del año 1651/1652. El estribillo del zarambeque es bailado por un negro. COTARELO Y MORI, Emilio. *Colección de entremeses...*, *óp. cit.*, p. CCLXXII.

JUST. «Morena sáname tú.

LA BORJA ¿Qué me darás si eso adquieres?

JUST. Daréte para alfileres,
chocolate y alajú.
Azucú, azucú, azucú.»⁷³¹

La presencia de negros, extranjeros, gallegos, vizcaínos y gitanos se hacía visible a través de las jergas y el tipo de bailes que representaban. En el pliego *Villancicos que se cantaron en la Real Capilla de las Señoras Descalzas la noche de Navidad este año de 1685 y la Noche de Reyes de 1686*⁷³², en el estribillo del *Villancico II* se baila un *zarambeque*. Este es un ejemplo de la introducción de bailes lascivos en los conventos, cantados y escenificados en la Real Capilla de las Señoras Descalzas en el año 1685. Estos bailes eran cantados en el Oficio Divino supliendo a las antífonas, a los responsorios de las lecciones de los maitines, y en algunas ocasiones en lugar del *Pater Noster*, del Tracto y el Aleluya de la misa. Es decir, el coro no cantaba y los fieles se recreaban con estos bailes⁷³³.

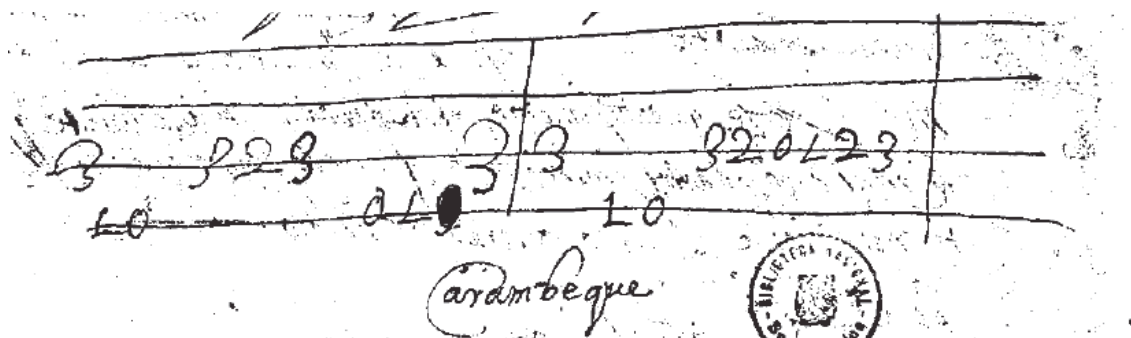


Figura 37. Zarambeque. BNE. M/2618. Cantadas a lo humano de el P. M. Fr. Anselmo de Lera, Predicador de su Majestad en Sn. Martin de Madrid, 1737.

Las monjas de la Real Capilla de las Descalzas llegaron a provocar tal escándalo con este tipo de prácticas, en el año de 1663, que la inquisición emitió un *auto* en

⁷³¹ COTARELO Y MORI, Emilio. *Colección de entremeses...*, óp. cit., T. 1, p. CCLXXII.

⁷³² BNE. VE/79-4

⁷³³ *Catálogo de villancicos de Biblioteca Nacional: Siglo XVII*, Isabel Ruiz de Elvira (coord.), Madrid: Biblioteca Nacional, 1992, p. XIII.

razón de sus villancicos. Si observamos el desarrollo que tuvieron este tipo de prácticas, veremos que no sirvió de mucho debido a que nuestro villancico es de 1685 y el auto de 1663:

Autos en razón de unos villancicos que canta la Capilla Real de las Descalzas.

En la villa de Madrid, 28 de marzo de 1663, estando en su audiencia de la mañana el señor Inquisidor, licenciado D. Francisco de Angulo y Figueroa, pareció de su voluntad un religioso, del cual, siendo presente, fue recibido juramento *in verbo sacerdotis*, so cargo del cual prometió de decir verdad y guardar secreto, y dijo llamarse Fr. José Méndez de San Juan, calificador del Consejo de Inquisición, religioso de la Orden de San Francisco de Paula, y que es de edad de cincuenta y seis años.

Dijo que viene a dar cuenta a este Santo Oficio de que el Sábado Santo próximo pasado asistió la Capilla del Convento Real de las Descalzas a cantar la Salve en la de Nuestra Señora de la Soledad, y después cantaron un villancico, trovando el Evangelio de la Festividad, profana e indecentemente, con escándalo de las personas pías; y aunque este testigo no se halló presente, lo sabe por público y notorio en su Convento, yo por haberlo oído decir al P. Fr. Pedro Mejía predicador de S. M., que lo reprehendió al maestro de la dicha Capilla.⁷³⁴

El escándalo tuvo tal alcance que el Tribunal de la Santa Inquisición emitió otro comunicado, en el cual se hace mención de la representación del *zarambeque* para causar las risas y regocijo de los fieles:

Es público y notorio que en muchas iglesias de estos reinos, y con especialidad en conventos de religiosas, no sólo en festividades de la Natividad del Señor y de los Santos Reyes, que son las que más obligan a singulares demostraciones de regocijo, sino en otras muchas festividades del año, y estando patente el Santísimo Sacramento del altar, se cantan diversas letras en romance vulgar que se han cantado en teatro de la farsa, trovados a lo divino, pero con los mismos que llaman estribillos, sin diferenciar cosa alguna ni en letra ni en el tono; de modo que se ha cantado el *Zarambeque* y el *Yo soy solo* y el *A mí me lo dexan todo*, con las mismas palabras y tono que se cantó en la farsa.⁷³⁵

En el caso del pliego que estamos estudiando, el *Villancico II* es representado por un negro. En la introducción dice: “a danzar vienen ufanos” y que vienen a “componer la fiesta,/según se han amotinado, yo imagino que en la

⁷³⁴ PAZ Y MELIA, Antonio. “introducción”. En: *Sales españolas o agudezas del ingenio nacional*, recogidas por Antonio Paz y Melia, Madrid, Ediciones Atlas, 1964, p. X

⁷³⁵ *Ibíd.*, p. XI

Dança/habrá su paloteado”⁷³⁶. Es decir, podemos deducir que este tipo de escenificación se representaba igual que en el teatro de las comedias, como lo expone el Tribunal de la Santa Inquisición:

Los efectos visibles de esta música son: concurrir la gente más divertida de la república a las iglesias donde se canta con dicha profanidad, esperando la hora de este canto del mismo modo que si estuvieran en el teatro de las comedias. Y muchas veces ha sucedido victorear en los conventos de monjas a las que cantan. Y comúnmente sucede que, acabado este canto profano, cuando comienza lo grave y serio, se salen de la iglesia, manifestando en todo el motivo que los llevó a ella.⁷³⁷

A continuación sigue el Estribillo que está conformado por varias danzas: una *chacona*, un *villano*⁷³⁸, un *zarambeque*, y una *paradetas*:

CHACONA	Que zi eztá delengalo mi Baltulomé, a loz piez de lo diozo recoble loz piez. [...]
VILLANO	Al chiquiyo, que le dan pol la manzada de Adán. no le dalan otlá coza zino muelte liguloza. [...] esta danza ez muy zelia, vaya otlá alegle, con que el Diozo que chola zu llanto temple. ¡Vaya el canalio! ¡Vaya el zalambeque! Zalambeque vaya con zu teque teque.

⁷³⁶ Villancicos que se cantaron en la Real Capilla de las Señoras Descalzas la noche de Navidad este año de 1685 y la Noche de Reyes de 1686, En Madrid: por Antonio de Zafra, [1685-1686?], p. 4. BNE. VE 79/4.

⁷³⁷ PAZ Y MELIA, Antonio. “Introducción”..., *óp. cit.*, p. XI

⁷³⁸ La vuelta a lo divino del villancico para escenificarlo en [las fiestas de Navidad] —lo que alcanza su máximo esplendor en la segunda mitad del siglo XVIII— se logra mediante la incorporación del *villano*, que en las representaciones de villancicos en iglesias y catedrales, lo hará con el atuendo y habla del *moro*, *negro*, *sayagués*, *gitano*, *asturiano*, etc. Y aquí la contribución de la poesía cancioneril fue importante” ESTEPA, Luis. *El teatro breve y de carnaval en el Madrid de los siglos XVII y XVIII*, Madrid: Comunidad de Madrid, 1994, p. 355. (Biblioteca Básica Madrileña; 7)

ZARAMBEQUE

Al Diozo Poblete
 démozle plezente;
 entle Flanziquia
 a hazel le papiya.
 No apalte zuz ojob
 De loz Plimoz Cocoz,
 que aunque Neglo zamo,
 mile, no ezpantamo;
 demo un capotiyo
 que gualde del flío;
 maz no ze encapote,
 que ablá blavo azote.
 Zeze ya el Zalambeque,
 polque ze quiebran
 de laz Neglaz Figulaz
 todaz laz guezaz.
 Que ez lo que quelé!
 Laz Palaletaz
 Zin palal ze comienzen
 y ande la rueda,
 que no canzalán,
 cuando el cielo que mila
 noz ayudalá.

PARADETAS

Palaletaz, y maz palaletaz
 loz neglioz han de vaylá,
 polque al ayle que cole ligelo
 laz mudanzas han de bolal.
 [...]
 Hola, plimoz, Mileto la bueya;
 polque aunque no sabemos baylal,
 laz boltetaz, y laz reboltetaz
 bravamente laz zabemoz dal. [...]⁷³⁹

Otro ejemplo de la popularidad que tuvo el *zarambeque*, nos lo muestra el personaje representado como negro⁷⁴⁰ — *Letras de los villancicos que se cantaron en la ... Cathedral de Cadiz en la Kalenda, noche y días del Nacimiento de... Jesu-Christo*

⁷³⁹ Villancicos que se cantaron en la Real Capilla de las Señoras Descalzas la noche de Navidad este año de 1685 y la Noche de Reyes de 1686, En Madrid: por Antonio de Zafra, [1685-1686?], p. 5. BNE. VE 79/4.

⁷⁴⁰ Se entiende que es un número negro porque tiene indicado *Guineo*. Esto no quiere decir que los personajes que intervienen necesariamente tengan que ser de Guinea, ni tampoco que se escenifique el baile del *guineo*. Es un término que en los villancicos se utiliza de forma indiscriminada para referirse a un número en el que intervienen personajes caracterizados como negros. También es importante mencionar el tipo de lenguaje que se utilizaba en la mayoría de los casos era llamada en portugués *fala da Guiné* o *língua de negros*. BUDASZ, Rogério. "Black Guitar-Players...", *óp. cit.*, p. 3.

*este año de 1680*⁷⁴¹ – en el *Villancico IX. Guineo*, al mencionar el *zarambeque* como uno de los bailes que se bailan con las manos y los pies:

GUINEO [...]y sabe baylá con mano, y con pé;
Zalambeque alegre, Chacona també,
toca la Colneta,
toca Chilimia, toca la baxona,
halpa mucho ben, toca Castañeta
si sabe tañel.

TODOS je, je, je, [...]

COPLAS

1. Gulunga, gulunga,
me voy a Berém
a vel la chiquita
MALÍA Y JOSE;
yevole plesente,
que sa pala vel:
Jesuclita Plima
que glande placel.
2. Guachi[...] ⁷⁴²

O en el *Villancico VI* del pliego *Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de las señoras Descalzas la noche de Navidad, este año de 1683 y la noche de Reyes de 1684*, cuando el Alemán dice que su baile tradicional alemán es para ellos como el *zarambeque* para los negros:

ALEMÁN Aligrijo Alemán
en aqúisti Pais,
celebre lo natal
del belli Serafin:
padre Morlequin,
toca de Alemania,
lo zarambequi:
tayra, Titulaira,
zorço, çorço,
pani muniquin:
este es de Alemania
el zarambequi”⁷⁴³.

⁷⁴¹ *Letras de los villancicos que se cantaron en la ... Cathedral de Cadiz en la Kalenda, noche y días del Nacimiento de... Jesu-Christo este año de 1680*. BNE. VE 150/42

⁷⁴² BNE. VE 150/42, f. [8]

Como podemos ver este baile fue muy popular en el seiscientos⁷⁴⁴ y se estableció en el canon de la escenificación de los negros, debido a que formaba parte de un tópico teatral. Fernando Ortiz nos dice que se representaba en Sevilla en los siglos XVII y XVIII y que su voz equivalía a *guineo*. Este baile también se le denominó *zumbé*, debido al testimonio que nos deja Cotarelo en el entremés *Los gorriones*⁷⁴⁵, de ahí su relación con la palabra *zumba* que en el Congo significa *fornicación, inmoralidad*.⁷⁴⁶ En el entremés *Los sones* (1661) menciona en sus coplas que este baile viene de las Indias⁷⁴⁷ y Navarro García atestigua que es un baile de negros debido al juego de *llamada y respuesta* que presentan la gran mayoría de cantos de negros.⁷⁴⁸

Torrente nos deja una serie de rasgos básicos que componen este baile: compás ternario, las armonías centradas en los acordes de tónica-dominante, módulos de cuatro y ocho compases y siempre en tonalidad mayor, generalmente Do, Re o Sol.⁷⁴⁹ Los únicos ejemplos musicales localizados de este baile, en el repertorio breve del setecientos, se encuentran en el sainete *La residencia del chiste* (1757) y en la Tonadilla a cuatro *Los barrios de Madrid* (1764).

En el caso del sainete *La residencia del chiste*, es un número musical en 6/8 con tonalidad en Mi mayor. La introducción del número tiene módulos de tres compases y la armonía se encuentra centrada en acordes de tónica-dominante.

⁷⁴³ Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de las señoras Descalzas la noche de Navidad, este año de 1683 y la noche de Reyes de 1684, En Madrid: Por Antonio de Zafra, [1683-1684?], f. 6v.

⁷⁴⁴ En los entremeses tuvo un papel importante, entre ellos se encuentran los representados por Juan Rana, al punto que tenía la fama de zarambequero. *La boda de Juan Rana* (1664) de Avellaneda; *El parto de Juan Rana*; *El retrato de Juan Rana* de Sebastián de Villaviciosa. (Ver Anexo 1. Tablas de repertorio. I. 4. Tabla de zarambeques en obras del siglo XVII. El primer estudio que se realiza sobre el zarambeque es de Julio Dantas titulado *Êles e elas, na vida-na arte-na historia* (1918).

⁷⁴⁵ "Sale la negra y el negro y bailan el zumbé o zarambeque y canta la negra" COTARELO Y MORI, Emilio. *Colección de entremeses...*, óp. cit., p. CCLXXII.

⁷⁴⁶ ORTIZ, Fernando. *Glosario de afronegrismos...*, óp. cit., pp. 481, 483.

⁷⁴⁷ "Oiga, señor Alcalde,/la tonadilla;/jeh, eh, eh, eh!/que es un baile tan rico/que es de las Indias./¡Eh, eh, eh, eh!/ SIMÓN/Pues yo arrimo la vara,/que el tono nuevo,/jeh, eh, eh, eh!/,/hoy me obliga a meterme/zarambequero./¡Eh, eh, eh, eh!" en: *Ramillete de sainetes escogidos de los mejores ingenios de España*, Diego Dormer, Zaragoza, 1672, p.

⁷⁴⁸ NAVARRO GARCÍA, José Luis. *Semillas de ébano...*, óp. cit., p. 138.

⁷⁴⁹ TORRENTE, Álvaro. *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 3, La música en el siglo XVII*, Madrid; México D.F.: Fondo de Cultura Económica, D. L. 2016, p. 220

En el estudio que realiza Ana Lombardía del zarambeque localizado en el *Manuscrito de Salamanca*, define a través del estudio de los zarambeques de Ribayaz dos tipos de bajo; en uno se alterna la tónica y la dominante en cada compás (bajo 1) y en otro se realiza la secuencia I-I-IV-V (bajo 2). En el caso del sainete que estamos analizando podemos observar que coincide con la descripción del primer bajo, tónica y dominante en cada compás (Figura 38):



Figura 38. Fragmento del sainete *La residencia del chiste*, cc. 1-3 ⁷⁵⁰ (Anexo III. Ediciones musicales, III. 2.)

El estribillo comienza con interjecciones onomatopéyicas que simulan fraseos de tambores y en la coda se realiza una inflexión a la dominante para crear, desde mi punto de vista, una tensión sexual y después volver a la tónica (E) (Figura 39). Estos procesos armónicos se puede ver que son utilizados con la misma finalidad en otros bailes, considerados lascivos, como el fandango.

En el caso de la Tonadilla a cuatro *Los barrios de Madrid* el guión de voz y bajo se encuentra incompleto, ya que faltan los compases del 22 al 28. El número musical está en compás de amalgama de $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$, en la tonalidad de Do mayor en el compás de $\frac{3}{4}$, y en la tonalidad de La menor en el $\frac{6}{8}$. La introducción que es únicamente instrumental está organizada en módulos de cuatro compases sin ningún juego armónico, ya que se mantiene en la tónica. Cuando comienza la línea melódica observamos el juego armónico con una inflexión hacia la dominante, Sol mayor, manteniéndose unos cuantos compases hasta el inicio del estribillo “oiga usted, mire usted” que retorna a Do mayor. En el cambio de compás a $\frac{6}{8}$ hay un cambio de tonalidad al relativo menor, alternándose el juego armónico a lo largo de todo el baile entre tónica y dominante. Concluye el

⁷⁵⁰ BHM. MUS 64-19.

baile en el quinto grado, algo característico en este tipo de bailes como se puede constatar en el zarambeque del *Manuscrito de Salamanca*⁷⁵¹.

Soprano

us - té que, a ques-tees el za-ram - be - que, te-que te-te-que te-te-que te - ta-ca, ta - ta-ca-fa-ca -

Trompa 1

Trompa 2

Violin I

Violin II

Cello

Double Bass

V

S

ta - ya - ques - ta to - na - di - ta a - qui sea - ca - ba - rá, a

Tbn. 1

Tbn. 2

Vln. I

Vln. II

Vc.

D.B.

V

©

I

Figura 39. Baile del zarambeque en el sainete *La residencia del chiste*, cc. 11-21. (Anexo III. Ediciones musicales, III. 2.)

⁷⁵¹ Ver artículo LOMBARDÍA, Ana. "Melodías para versos silenciosos...", *óp. cit.*, p. 27.

3.2.3.4. El canario

La primera aparición de la melodía del *canario* se encuentra en el tratado de música *Il ballarino* en 1581 por Fabritio Caroso.⁷⁵² Durante el renacimiento era usual incluir danzas de estirpe salvaje en los bailes de corte⁷⁵³, como por ejemplo la boda real del emperador Federico II con doña Leonor que consta en un diario de las festividades de su majestad titulado *Historia desponsationis Frederici III cum Eleonora lusitana*, en el que se encuentran una serie de bailes en los que participan esclavos canarios y moros.⁷⁵⁴ Como apunta Lothar Siemens “el *hombre salvaje* era una abstracción de raíz mitológica que está presente en la iconografía y la dancística de todo este periodo, encarnada por personas ataviadas con disfraces emplumados: los bailes y mascaradas con la intervención del hombre salvaje, paradigmático representante de la inocente gentilidad, tiñen la cultura cortesana renacentista de un exotismo inventado de reminiscencias paradisíacas”⁷⁵⁵. Por tanto, Siemens concluye que en Europa se adopta esta danza del *salvaje canario* como sucedáneo de la imagen del *salvaje paradisíaco imaginado*. Este baile alcanzó tal éxito durante el siglo XVI que sustituyó a la *morisca* en los *finés de fiesta*, siendo el número final el *canario*.⁷⁵⁶ La *morisca* es un baile que alcanzó su máxima popularidad en el siglo XV y parodiaba la música de los esclavos, que se desempeñaban en servicios domésticos, en Italia y Alemania; por tal motivo, los actores se pintaban de negro para su escenificación.⁷⁵⁷ En 1565 en una boda de los Medici se bailó una *morisca*:

All of them together sang and placed a madrigal of arms and war,
while executing, in the excitement of combatants, a new and
extravagant *Moresca* at the end of which rushing hither and thither

⁷⁵² SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. “Orígenes y devenir del baile llamado “el canario”. En: *El museo canario*, El Museo Canario, N° 54, 1, 1999, p. 55.

⁷⁵³ *Ibíd.*, p. 54

⁷⁵⁴ FRA MOLINERO, Baltasar. *La imagen de los negros...*, *óp. cit.*, p. 24.

⁷⁵⁵ SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. “Orígenes y devenir..., *óp. cit.*, p. 54.

⁷⁵⁶ *Ibíd.*, p. 55.

⁷⁵⁷ TAYLOR, Timothy D. *Beyond Exoticism: Western Music and the World*, Durham, NC and London: Duke University Press, 2007, p. 21

across the stage as if in confusion, they fled in simulated terror from the gaze of the spectators⁷⁵⁸

[Todos juntos cantaron y representaron un madrigal de armas y guerra, mientras se ejecutaba en la excitación de los combatientes, una nueva y extravagante *Moresca*; finalizada ésta, corrían de un lado a otro del escenario como confusos, y huían simulando terror frente a los ojos de los espectadores]

No profundizaremos en explicar el origen del *canario* porque no es el objeto de nuestro estudio, pero considero importante mencionar que Michel Brenet en su obra *Dictionnaire pratique et historique de la Musique* (París, 1926) considera que esta danza la puso de moda Carlos IX durante su reinado (1560-1574), con una mascarada en la que participaban personajes vestidos como los *salvajes canarios* y con pasos *bizarros*. Posteriormente estuvo en boga en las cortes europeas durante el reinado de Luis XIV y a mediados del siglo XVIII ya no se encontraba en los bailes de sociedad, así lo muestra la *Enciclopedia Diderot*, en 1751, al definirla como una danza antigua⁷⁵⁹.

Arbeau en su tratado *Orchesography* (Langres, 1588 y reimpresso por C. W. Beaumont, Londres, 1925) define este baile como semejante a una danza de salvajes: “véase que estos pasajes son animados, extraños y fantásticos, parecidos en gran medida a las danzas de salvajes”⁷⁶⁰; es decir, lo tipifica como una danza del *hombre salvaje*.

En 1804 Pellicer define que el *canario* es igual al *zapateado*⁷⁶¹ y Cairón en 1820, en su tratado, ratifica que el *canario*, el *zapateado* y la *guaracha* son el mismo baile:

⁷⁵⁸ *Ibíd.*, p. 217.

⁷⁵⁹ MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo. “Canarias en la evolución iconográfica del *hombre salvaje* indumentaria y danzas de aborígenes como fuente de inspiración”. En: *Homenaje al profesor Dr. Telesforo Bravo*, España: Universidad de La Laguna, T. II, 1991, p. 407.

⁷⁶⁰ *Ibíd.*, p. 410

⁷⁶¹ PELLICER, Casiano. *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España: con las censuras teológicas, reales resoluciones y providencias del Consejo Supremo sobre comedias, y con la noticia de algunos célebres comediantes y comediantas...; con algunos retratos*, En la imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1804, p. 126

El canario según don Casiano Pellicer, es lo mismo que el zapateado; y la guaracha, siendo una especie del zapateado, podemos conjeturar que son tres bailes, que solo se diferencian en el nombre, pues todos tres constan de la misma especie de pasos, que deben ser rastreros, y llenos de redobles y repiqueteos [...] [Concluye diciendo] que el *canario* vino de las Islas Canarias: que se llamó después guaracha, y últimamente zapateado: puede que dentro de poco mude nombre, aunque no mude de género.⁷⁶²

En el siglo XVIII aparece en el ballet pantomímico *Médée et Jason* (1776) de Jean Georges Noverre junto a otros bailes como el *pasacalle*, el *minueto* y el *pasapié princesa*⁷⁶³. En el teatro breve madrileño del setecientos queda una reminiscencia de este baile en la *guaracha*, y tenemos un ejemplo de este en *La tonadilla a tres Los negros* de Luis Misón (1761).

Se tiene constancia de esta danza en el *Manuscrito de Salamanca* de 1659⁷⁶⁴. Las danzas que contiene este manuscrito son *foligones*, *morisca*, *rugero*, *jácara*, *chacona castellana*, *zarambeque*, *canario*, *chacona portuguesa* y *gallarda*.

Una de las características de este baile es el zapateado como lo describe el entremés de la *Escuela de Danzar*, de Navarrete y Ribera (1640):

BARBERO	Yo quisiera un <i>canario</i> bien tañido
MAESTRO	Lo ligero le tiene envanecido (<i>Tocan el CANARIO y baila</i>)
MAESTRO	Ese zapateado, a trompicones y afirmarle de estribo en los talones. En lo que es el <i>Canario</i> está muy diestro: en corto tiempo quedará maestro. ⁷⁶⁵

Así como también el entremés *El alcalde Ardite*, de Rojas:

⁷⁶² CAIRÓN, Antonio. *Compendio de las principales reglas del baile*, traducido del francés por Antonio Cairon, y aumentado de una explicación exacta, y método de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antiguos como modernos, Madrid: Imprenta de Repullés, plazuela del Angel, 1820, pp. 114,116.

⁷⁶³ SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. "Orígenes y devenir...", *óp. cit.*, p. 66

⁷⁶⁴ LOMBARDIA, Ana. "Melodías para versos silenciosos...", *óp. cit.*, p. 4

⁷⁶⁵ COTARELO Y MORI, Emilio. *Colección de entremeses...*, *óp. cit.*, T. 1, p. CCXXXVII.

ALCALDE	¿Qué hacéis vos en la fiesta?	
2º		Zapateo
	en una danza.	
ALCALDE	¿Véis que no pudiera ser? ¿cómo zapateáis?	
2º		Desta manera:
	«Canario y bona ruga y fa; si mi padre lo sabe matarme ha»	
ALCALDE	Canario y bona... ⁷⁶⁶	

El zapateado como un elemento técnico de la danza española, es documentado por primera vez en el *Tratado de recreación instructiva* de Felipe Roxo, en el año 1793:

El baile español está sujeto, como todos los de otras naciones, a las posiciones, pasos y movimientos reglados que tienen proporción con la música, [...]
las gambetas, cabriolas, taconéos, zapatetas y otros tejidos y enlaces de pies, como también los torneos o vueltas de los brazos que sirven de glosa particular, activa y precipitada, de la cual se usa, o no se usa según la naturaleza del baile.⁷⁶⁷

En el renacimiento francés el juego de pies y golpear en el suelo durante la escenificación de la *moresca* era sinónimo del infierno⁷⁶⁸. Por tanto, podemos asociar la práctica del zapateado del siglo XVIII con la forma en la que se bailaban los bailes lascivos en el siglo XVI.

La presencia de canarios o guarachas en el siglo XVIII se puede encontrar en las tonadillas, como es el caso de la Tonadilla a cinco *De los poetas de viejo* de Luis Misón (1763), la Tonadilla a tres *El chasco de la casada* de Juan Marcolini, la Tonadilla a solo *De la gitana* de Antonio Rosales (1763) y Tonadilla a tres *Los negros* de Luis Misón (1761). Ruiz Mayordomo nos explica que en la Tonadilla *De los Poetas de viejo* la seguidilla termina con un ritmo de *Allegretto* bailado a

⁷⁶⁶ *Ibíd.*, p. CCXXXVII

⁷⁶⁷ ROXO DE FLORES, Felipe. *Tratado de recreación instructiva sobre la danza: su invención y diferencias*, Madrid: en la Imprenta Real, 1793, pp. 101, 102

⁷⁶⁸ GOLDBERG, K. Meira. *Sonidos negros...*, óp. cit., p. 75.

cuatro con castañuelas, propio de la guaracha o el canario.⁷⁶⁹ La pieza presenta como en todos los casos de guarachas/canarios el elemento percusivo a través del zapateado, algo propio y característico de este tipo de bailes de sociedades marginales. En el caso de la Tonadilla a solo *De la gitana* y de la Tonadilla a tres *Los negros* comparten términos propios de la guaracha:

La tonadilla *de la gitana* dice:

Ay guarachita
que guaracha estás
que tu guaracho te esguachará
alajé alajé, alajá, alajá⁷⁷⁰

Mientras que la Tonadilla a tres *Los negros* dice: “negrita gitana huachi/que me robas el alma huachi”, es decir esta presente el término *huachi* que podría venir de guaracha lo cual nos indica una relación con este baile. Pellicer incluye al *canario* en su lista de bailes lascivos y Cairón solo considera a la *guaracha* como un baile de pies, como el *canario* y el *zapateado*. Esto es importante porque los casos que estamos presentando son bailes con taconeo o zapateado, que están representados por personajes que conforman las sociedades marginales del setecientos, estamos hablando de gitanos y negros.

También se le puede asociar con el término *gacho* que era un eufemismo muy usado por gachupín, o del vocablo *guachinango*. “Con la significación etimológica, sólo se aplica el nombre a un pueblo que también se llama *Huauchinanco*; pero el aztequismo no tiene esta significación, sino la de “gente de las poblaciones arribeñas, o distantes de la costa del Golfo.” “Especie de pargo colorado, como los cachetes de los arribeños”. Esta acepción y la anterior, tomada del diccionario cubano del Sr. Macías, son usadas especialmente en Veracruz. En los puertos del Pacífico llaman a los arribeños “guachos”, que acaso es una abreviación de “guachinango” (lo mismo en Tabasco y

⁷⁶⁹ Es importante mencionar que el guión musical no tiene ninguna indicación de uso de castañuelas.

⁷⁷⁰ BHM. MUS 167-22

Yucatán)”⁷⁷¹. Es decir, es una palabra que proviene de América y considero que es importante establecer todas las conexiones, porque estas tonadillas versan sobre grupos marginales. Este tipo de grupos siempre presentan características similares en los bailes, lo cual nos hace plantearnos que en ocasiones se hacía una mezcla entre africanismos, gitanismos y americanismos como lo deja ver la “negra jitana huachi”.⁷⁷²

3.2.3.5. Bailes lascivos en las seguidillas

Los números de seguidillas insertos en las tonadillas y sainetes durante el siglo XVIII agrupan dentro de sí realidades distintas, por lo que Mayordomo las divide en: poéticas, musicales o coreográficas⁷⁷³. Es decir, hay distintos bailes que se intercalan en las seguidillas, como lo veremos a continuación, en donde la forma poética es la seguidilla pero no la musical y coreográfica, como es el caso de la Tonadilla a cinco *De los poetas de viejo* de Luis Misón (1763) en el baile del canario; o el caso de seguidillas que son únicamente musicales y coreográficas en donde el texto no está asociado, como es el caso de *El majo Matón* de Esteve (1776)⁷⁷⁴.

La flexibilidad métrica de la seguidilla es una de sus características y se documenta desde el siglo XVI, entre las que podemos encontrar: 6-5-7-5; 6-5-6-5; 7-5-6-5; 7-6-7-6 o la forma de uso común o por costumbre 7-5-7-5.⁷⁷⁵ En el caso de la seguidilla del sainete *Los despropósitos* de Antonio Guerrero (1752), las estrofas aparecen mezcladas con otro tipo de estrofas en las que se interpolan otros versos como es el caso de “cachumbo”, independientemente de los

⁷⁷¹ SANTAMARÍA, Francisco J. *Diccionario de mejicanismos: Razonado; comprobado con citas de autoridades; comparado con el de americanismos y con los vocabularios provinciales de los más distinguidos diccionaristas hispanoamericanos*, Méjico: Editorial Porrúa, 2ª ed., 1974, p. 541, 568.

⁷⁷² Véase Anexo II. Ediciones de apuntes teatrales. II. 18. Tonadilla a tres *Los negros*

⁷⁷³ RUIZ MAYORDOMO, María José. “El papel de la danza en la tonadilla escénica”. En: *Paisajes sonoros en el Madrid del S. XVIII: La Tonadilla Escénica*, Museo de San Isidro, Madrid, mayo-julio 2003, Madrid: Museo de San Isidro, Ayuntamiento de Madrid, 2003, p. 64.

⁷⁷⁴ *Ibíd*, p. 64.

⁷⁷⁵ PRESAS, Adela. “Aproximación a la forma literario-musical de las seguidillas en la tonadilla escénica”. En: *Teatro y música en España*, coord. por Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2008, p. 154.

modelos de repetición. En Río de la Plata se utiliza la palabra *cachumba* que se usa como voz onomatopéyica y se le considera como un mero *flatus vocis*, a la que no se debe considerar como un léxico.⁷⁷⁶ En el caso de esta tonadilla pensaremos que su uso es un *flatus vocis*, que servía para recrear un espacio extraño para los ojos y oídos del auditorio, debido a que se hablaba de lugares lejanos situados en las Américas. La seguidilla inicia diciendo que procede de Puerto Rico, pero como siempre pasa en estos casos, se mezcla con otros lugares como México al mencionar al emperador Moctezuma. Tiene forma poética de seguidilla pero no musicalmente.

De Puerto Rico vengo
pero tan pobre
que ni oro ni plata
traigo ni cobre

Cachumbito, chito
silencio callen,
silencio porque duerme
mi cachumbito

que en las indias se canta
esa hermosa canción
que la hizo Montezuma,
y que la canté yo
cuando estaba en la guerra
de Puerto Maón⁷⁷⁷

De Puerto Rico vengo 7
pero tan pobre 5
cachumbo,
que ni oro, ni plata 6
traigo ni cobre 5
ah cachumbo cachumbito 7
duerme duerme
un sueñochito 5

cachumbito chito, 6
silencio callen, 5
silencio chito 5
silencio porque duerme 7
mi cachumbito 5

a la je, a la jo, [a la jo] 6
que en las indias se canta 7
esa hermosa canción 7
que la hizo Montezuma, 7
y que la cante yo 7
cuando estaba en la guerra 7
de Puerto Maón 7

a la je, a la jo, a la jo 7
a cachumbo cachumbo 7
buenas tardes os de Dios 7

⁷⁷⁶ LAGUARDA TRÍAS, Rolando A. "Afronegrismos rioplatenses" en: Boletín de la Real Academia Española, T. XLIX, Cuaderno CLXXXVI, Enero-abril de 1969, p. 68. Entiéndase léxico como vocabulario de un idioma o región.

⁷⁷⁷ BHM. MUS 63-31

En la pieza de música *Al arma, al arma todos* de Blas de Laserna se presenta un baile de fandango intercalado en la seguidilla. Esta seguidilla presenta la estructura típica de este baile en el siglo XVIII; es decir, se interponen una serie de versos de seis sílabas entre la estrofa 1 y 2⁷⁷⁸, posteriormente hay un cambio de tiempo en la siguiente estrofa (3) y en la última (4) se intercala el diseño melódico-rítmico de fandango, a lo largo de 18 compases, y finalmente retorna a la línea melódica inicial.

El objetivo de la introducción de un fandango en este número de seguidilla es crear una tensión dentro de la pieza que llame la atención de la audiencia a través de la creación de una sensación modal a los oídos del espectador. Era muy usual en el fandango dieciochesco el uso de el modo frigio utilizando la alternancia del I y IV grado para dar la sensación de un modo menor tonal en Re menor sin llegar a consumarse porque terminaba con un acorde de La como si esta fuera la tónica. Ruiz Mayordomo considera que la característica musical de esta falta de conclusión es como una “tensión sexual no resuelta” o en términos coreográficos “atracción y rechazo”.⁷⁷⁹ En el caso del fandango inserto en este número sucede lo descrito, y la consolidación tonal de la obra se logra con la coda de la seguidilla.

El baile del fandango fue una herramienta utilizada en el exotismo musical para denotar sensualidad y erotismo. La coreóloga realiza una restauración e interpretación coreográfica del fandango demostrando que es un tipo de baile de “atracción y rechazo”:

In the fandango analysed we have seen that the members of the couple constantly move towards and away from each other. This occurs not only in the three-part structure, with the movements of pasada and paseo, but also within the copla, whose main steps – fandango step

⁷⁷⁸ Adela Presas nos aporta otro ejemplo parecido en la tonadilla *Garrido enfermo y su testamento* (1785). PRESAS, Adela. “Aproximación a la forma literario-musical...”, *óp. cit.*, p. 155.

⁷⁷⁹ RUIZ MAYORDOMO, María José – PESSARRODONA, Aurèlia. “Choreological gestures in Iberian Music of the Second Half of the Eighteenth Century: A proposal for Historically Informed Performance of the Fandango”. En: *The Global Reach of the Fandango in Music, Song and Dance: Spaniards, Indians, Africans and Gypsies*, K. Meira Goldberg and Antoni Pizà (eds.), UK: Cambridge Scholars Publishing, 2016, p. 656.

and paseo step – present a continuous back and forth movement very typical of “attraction and rejection” dances.⁷⁸⁰

[En el fandango analizado hemos visto que los miembros de la pareja constantemente se acercan y alejan el uno del otro. Esto no solo ocurre en la estructura tripartita con el movimiento de pasada y paseo, sino incluso dentro de la copla, cuyos principales pasos – fandango paso y paseo paso – presentan un movimiento continuo de ida y vuelta, muy típico en las danzas de “atracción y rechazo”]

García de León sostiene que “La palabra *fandango* es una típica expresión afroespañola del mundo colonial, que hasta hoy se refiere a un género en tono menor. Aquí tiene la acepción de “fiesta” y muy posiblemente deriva del kimbundu angolano, *fanda*, que es “fiesta” o “convite”, más un despectivo hispano. El término *huapango*, que existe también en la Huasteca y otras regiones del país [México] se refiere hoy también a un género estilizado de canción derivada del *son huasteco*. El origen de esta palabra es náhuatl, y se refiere a la danza sobre una tarima⁷⁸¹. Proviene de *cuauhpanco*: “sobre la tarima de madera”, pues *cuauhantli* es “tarima o punto de madera””⁷⁸²

1. Tengo un genio tan dulce
que me parece
que muchos se relamen
solo de verme

Tengo un genio tan dulce 7
que me parece 5
que muchos se relamen 7
solo, solo, solo,
solo de verme 5

[porque esta carita
es como un merengue
y esta figurita
es de ramillete]

porque esta carita 6
es como un merengue 6
y esta figurita 6
es de ramillete 6

2. Y en fin toda yo no soy
toda almíbar
y toda acitrón
y mantecado

Y en fin toda yo no soy 7
toda almíbar 5
y toda acitrón 5
y mantecado 5

3. Menos algunas veces
que de un caramba
digo ¡he! O la deja

Menos algunas veces 7
que de un caramba 5
digo ¡he! O la deja 7

⁷⁸⁰ *Ibíd.*, p. 654 [pp. 622-667]

⁷⁸¹ Como se realiza en otro tipo de bailes lascivos como el Chuchumbé.

⁷⁸² GARCÍA DEL LEÓN, Antonio . *Fandango...*, *óp. cit.*, p. 27

⁷⁸³ BHM. MUS 155-13

¿dónde vas reina?

4. Voy a enmendarme un poco
de esta manera
que este tiempo requiere
sal y chuscada⁷⁸³

¿dónde vas reina? 5

Voy a enmendarme un poco 7
de esta manera 5
de esta manera
de esta manera

[fandango]

que este tiempo requiere 7
que este tiempo requiere
sal y chuscada 5
sal y chuscada

Otro ejemplo de seguidilla con intercalación de ritmo de fandango la encontramos en la Tonadilla a dúo *El remedo de los graciosos* de Antonio Rosales [177-?]. El número es bailado y cantado por una pareja de pigmeos. Hay que recordar que los pigmeos⁷⁸⁴ podían ser americanos o africanos y estaban asociados a los grupos minoritarios⁷⁸⁵; por lo que es lógico pensar que en este número de seguidilla se escenifique un baile con contenidos lascivos o impropios de los hombres civilizados. El texto del fandango expone que es un baile de excesivos meneos, y mantiene el patrón musical de la obra anterior.

Oid las seguidillas 7
dueños hermosos 5
que van a quien más puede 7
los dos graciosos 5

Yo soy una pigmea 7
que cosida a la tierra 7
respingo que es un gusto 7

[fandango]
Ea anda, ele vaya
¿sabes que parecemos
así plantados?

[fandango]

Dos trompos que en el
suelo
están bailando

⁷⁸⁴ Se remite al capítulo “Etnicidad y raza”

⁷⁸⁵ Se remite al epígrafe “Movilidades humanas”

pues a ver quién más
tiempo
se está meneando⁷⁸⁶

quedemos en que iguales 7
los dos estamos 5
sí, los dos estamos 6

Por último presentamos las seguidillas rumbosas en la Tonadilla a cuatro *El chasco de la carta de Juan de Aprieta* de Luis Misón (1764). En el *Glosario de afronegrismos* a la *rumba* se le define como “Baile muy obsceno en pareja, cuyo atractivo principal son las indecorosas contorsiones de cintura, bien cuando la pareja baile suelta o enlazada. Tiene origen africano, así como las cadencias de su música”⁷⁸⁷. Es considerado un baile afrocubano que llegó a Cuba a través de los primeros esclavos negros⁷⁸⁸. Tony Évora expone lo complicado del origen de este vocablo pero lo asocia con una serie de términos con raíces afroamericanas como *tumba*, *macumba*, *tambo*. Todos los autores coinciden en que tiene un origen negro y que agrupó a varios sectores de la población cubana,⁷⁸⁹ se bailaba a finales del siglo XVIII en los ambientes populares de Matanzas y La Habana, donde los negros trabajaban la caña de azúcar⁷⁹⁰. Por esta razón, en la tonadilla el personaje de Juan de Aprieta procede de la Habana. La rumba es un baile en compás de 2/4 en el que se intercalan tresillos de negra⁷⁹¹. Este baile pertenece a los conocidos como *vacunao*, el cual consiste en:

[...] ésta es sensual, agitadísima, simula la persecución y conquista de la mujer, final representado a veces a lo vivo, cuando sudorosos los cuerpos, excitados los nervios por el violento ejercicio, la bebida, la semidesnudez y el contacto del sexo contrario concluye el baile en bacanal desenfrenada. La habilidad de la bailadora consiste en mover voluptuosa y cadenciosamente sus caderas conservando el resto del cuerpo en una casi inmovilidad, solamente interrumpida para dar cortos pasos al son de los tambores y permitir una ligera vibración en los brazos arqueados, cuyas manos sostienen los extremos de un

⁷⁸⁶ BHM. MUS 113-3

⁷⁸⁷ ORTÍZ, Fernando. *Glosario de afronegrismos...*, óp. cit., p. 387.

⁷⁸⁸ NAVARRO GARCÍA, José Luis. *Semillas de ébano...*, óp. cit., p. 175

⁷⁸⁹ ÉVORA, Tony. *Orígenes de la música cubana...*, óp. cit., p. 176.

⁷⁹⁰ NAVARRO GARCÍA, José Luis. *Semillas de ébano...*, óp. cit., p. 176.

⁷⁹¹ ORTÍZ, Fernando. *Glosario de afronegrismos...*, óp. cit., p. 390

pañuelo, o levantan la falda en proporción con la excitación erótica de la danza. [...] Su ondulación peculiar, [...] es de localización postero-pelviana. El juego de caderas se generaliza a contracciones abdominales que lo aproximan a la danza del vientre, y la representación total es un simulacro erótico.⁷⁹²

Pueden existir varias lecturas sobre el tipo de baile o escenificación que se realizó, debido a que en la época existen otro tipo de tonadillas como Tonadilla a solo *La maja de rumbo*⁷⁹³ o la Tonadilla a dúo *Los majos de rumbo*⁷⁹⁴, que tienen connotaciones de tipo castizas; pero debido a la temática indiana de la tonadilla de *Juan de Aprieta*, la lectura que hacemos la orientamos a América y África. La estructura rítmica del número es propio de una seguidilla (7-5), está en compás de $\frac{3}{4}$. Las características musicales nos podrían indicar que se trata de un número de negros, por la interjección onomatopéyica “tan la ra ra”, que podría servir para dar la idea de fraseos de tambores, —propio de bailes negros— y la posterior inflexión a la dominante y el cambio de ritmo, lo cual crea una tensión que, a mi juicio, es el comienzo del baile sensual. El ritmo cambia a un compás de 6/8 con ritmos yámbicos y presencia de tresillos. Es evidente que no podemos hablar de un baile de rumba en este momento, pero sí de la idea de la incorporación de un baile con connotaciones africanas y sensuales de tipo *vacunao* dentro del número de la seguidilla.

Oigan las seguidillas
de nueva idea
extrañas y rumbosas
y plazerteras

[tan la ra, tan la ra]
de nueva idea

extrañas y rumbosas
y plazerteras
y repita la salva
con gran destreza

Vivan los mosqueteros

Oigan las seguidillas 7
de nueva idea 5
extrañas y rumbosas 7
y plazerteras 5

tan la ra, tan la ra 6
de nueva idea 5

extrañas y rumbosas 7
extrañas y rumbosas
y plazerteras 5
y repita la salva 7
con gran destreza 5

Vivan los mosqueteros 7

⁷⁹² *Ibíd.*, p. 388.

⁷⁹³ BNE. MSS/14062/64; BHM. MUS 92-12.

⁷⁹⁴ BHM. Tea 1-196-51; MUS 168-7

vivan y venzan
y si acaso ha gustado
perdón merezca⁷⁹⁵

vivan y venzan 5
y si acaso ha gustado 7
perdón merezca 5

Por todo lo anteriormente expuesto, podemos observar y concluir que este tipo de repertorio presenta en sus bailes la denominada *incertidumbre anfibiológica*. La personificación de este repertorio dancístico por parte de sus personaje evidenciaba que el auditorio estaba perfectamente implicado. Este tipo de obras están pensadas para ser representadas, y no leídas únicamente, dado que la incertidumbre anfibiológica requiere de una simulación visual, o en su caso que las personas que lo lean conozcan perfectamente bien la temática. Para un mejor entendimiento utilizaremos el ejemplo del gracioso más importante del género entremesil, Juan Rana. Las obras que representaba estaban pensadas y hechas para él, generalmente todo asociado al *pecado nefando* y a su homosexualidad. Estaba claro que todo esto era conocido por todo el mundo, con lo cual si se editaba algún entremés con el nombre de Juan Rana se dejaba fuera toda la ambigüedad. En el caso de los gitanos, negros, mulatos, moros o americanos se utilizaba su origen para la construcción de una identidad social en un estado de inferioridad, estableciéndose rasgos, códigos de conducta y tópicos bien conocidos por todos para su representación.

⁷⁹⁵ BHM. MUS 174-1

III. INDIANOS

1. El indiano en la literatura

En el Siglo del Oro español abundaron las comedias sobre indianos, personajes que se extendieron hasta el siglo XVIII y que aparecían con frecuencia en el teatro breve. La figura del indiano desde la literatura barroca era caracterizada de distintas formas, ya fuera como criollo o peninsular, haciendo una distinción de cada una a través de fórmulas y tópicos, estableciendo similitudes y diferencias.

Sebastián Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana*, en la entrada de India describe al *indiano* como “[...] el que ha ido a las Indias, que de ordinario estos vuelven ricos”⁷⁹⁶. El *Diccionario de Autoridades* de 1734 lo define como “[...] el sugeto que ha estado en la Indias, y después vuelve a España”. Es importante mencionar que se recogen otras acepciones, mas allá del habitual concepto *del español que va a las Indias y regresa*. Aniceto de Pagés de Puig y José Pérez Hervás en el *Gran diccionario de la lengua castellana*, define al *indiano* como aquel “Perteneiente a las Indias Orientales” y “Natural pero no originario de América, o sea de las Indias Occidentales”⁷⁹⁷

Como podemos observar, en el siglo XVI el concepto de *indiano* se refería a los peninsulares que iban a buscar fortuna a América y a los originarios de las indias orientales —*Filipinas* y *Brasil*— y occidentales —territorios de la corona española en América—. Conceptos que se extendieron hasta el siglo XVIII, recibiendo cada personaje el mismo trato literario, independientemente de su origen. Esto se debe a la concesión de tierras que se le otorgan a Castilla en el año 1493 con la firma de la bula, *Inter caetera*, de Alejandro VI. A partir de la línea de demarcación de territorios que se establece en dicha bula no existe una

⁷⁹⁶ COVARRUBIAS Y OROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Iberoamericana; [Frankfurt am Main]: Vervuert. Biblioteca Áurea Hispánica, 2006, p. 502.

⁷⁹⁷ Citado por URTIAGA, Alfonso. *El indiano en la dramática de Tirso de Molina*. Madrid: [s.n.], 1965, p. 30.

clara delimitación en lo referente a las fronteras marítimas, problema que desembocó en la firma del Tratado de Tordesillas, el 7 de junio de 1494, estableciendo:

[...] el meridiano de partición a 370 leguas al oeste de las islas de Cabo Verde, y ambas partes se comprometen a no explorar en él las zonas atribuidas a la otra parte y a cederse mutuamente las tierras que por acaso descubriesen dentro de límites ajenos; sin embargo se concedía permiso a los castellanos para atravesar la zona portuguesa en su camino a poniente⁷⁹⁸

Antes de 1492 los portugueses no tenían ninguna tierra en América. Ninguna de las líneas, ya fuera La Alejandrina o la de Tordesillas, dejaban muy clara la extensión de tierras de América; los portugueses conquistaron Brasil y como no había forma de establecer longitudes geográficas, los portugueses intentaron extender sus dominios lo más posible. Por tal motivo, ambas casas reales decidieron en el año de 1524 nombrar comisarios diputados, juristas y cosmógrafos para establecer el punto de partida a partir del cual se medirían las 370 leguas. Aunado a esto encontraron otro problema que no habían tomando en cuenta en ninguna de estas líneas; el antimeridiano que decidiría la soberanía sobre el Maluco. Este hecho fue resuelto en 1526 cuando “[...] el emperador don Carlos y doña Juana empeñaron y vendieron, con pacto de *retro-vendendo perpetuo*, [...] todo el derecho y propiedad que como reyes de Castilla tienen al Maluco [...]”⁷⁹⁹. Finalmente con respecto a lo concerniente a las Islas Filipinas, si estaban o no en el hemisferio hispano, se puede decir que estaban fuera de la demarcación española, pero a pesar del compromiso que tenían con los portugueses de no extender por allí sus dominios, el archipiélago fue poblado y colonizado por españoles⁸⁰⁰.

⁷⁹⁸ MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo. *Hacia una nueva imagen del mundo*. Madrid: Centro de Estudios Político y Constitucionales, 2003, p. 249.

⁷⁹⁹ LÓPEZ DE VELASCO, Juan. *Geografía y descripción universal de las Indias*. [Madrid: Estab. Tip. De Fortanet], 1894, p. 8.

⁸⁰⁰ MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo. *Hacia una nueva imagen del mundo...*, *óp. cit.*, pp. 249-252.

Esto nos permite entender por qué se utilizaba, en la documentación y literatura, el término *India de Portugal*, como nos lo muestra un documento del *Primer libro de actas del Cabildo de la ciudad de Pamplona en la Nueva Granada* del año 1570: “conquistado la tierra, desde la *India de Portugal* traían 4000 indios”⁸⁰¹, o porqué Lope de Vega en su comedia *La esclava de su Galán* le llama indiana o india a Elena, por haber nacido en las Indias portuguesas⁸⁰².

1.1. Caracterización del indiano

El siglo XVI está considerado el momento en el cual América se convierte en un motivo de inspiración para la literatura⁸⁰³; lo cual según muchos historiadores se debe al rescate que se pagó por Atahualpa en el año 1534, cifra que ascendía a 49 897 maravedís en oro, más 5 378 221 maravedís en plata; esto avivó el deseo de la gente por explorar o viajar a tierras indianas, siendo sus principales destinos Perú, Nueva Granada, Nueva España, Río de la Plata y las Antillas⁸⁰⁴.

La primera vez que aparece un *indiano* en la literatura es en el año 1544 en la obra *Selvagia* de Alonso de Villegas Salvago⁸⁰⁵. A partir de este momento la caracterización de este personaje tendrá un desarrollo al que se le atribuirán ciertos tópicos a lo largo del siglo XVI hasta el XVIII. El autor considerado como el que inmortalizó la figura del indiano en la literatura es Lope de Vega, lo que se valora como su gran aportación a la literatura del Siglo de Oro español. Éste lo describió, lo definió y lo inmortalizó, al llevarlo a escena siendo un personaje conocido y reconocido por los españoles durante el siglo XVI.⁸⁰⁶

⁸⁰¹ BOYD-BOWMAN, Peter. *Léxico hispanoamericano del siglo XVI*. London: Tamesis Books, 1972, p. 486.

⁸⁰² URTIAGA, Alfonso. *El indiano en la dramática de Tirso de Molina...*, *óp. cit.*, p. 33.

⁸⁰³ *Ibíd.*, p. 20.

⁸⁰⁴ MORÍNIGO, Marcos A. *América en el teatro de Lope de Vega*. Buenos Aires : [s.n.], 1946, p. 14.

⁸⁰⁵ URTIAGA, Alfonso. *El indiano en la dramática de Tirso de Molina...*, *óp. cit.*, p. 20.

⁸⁰⁶ MARTÍNEZ, María del Carmen (1999). “El cambio demográfico”. En: RAMOS, Demetrio. *La formación de las sociedades iberoamericanas (1568-1700)*. Madrid: Espasa-Calpe, t. XXVII, 1999, p. 12.

Al indiano en el quinientos y seiscientos se le caracterizaba como un personaje con muchas riquezas materiales, pudiendo adquirir todo a través del dinero. Se le relaciona con el mundo de la prostitución, ya que frecuenta prostitutas y alardea de ser un extraordinario amante. Siempre viste de forma ostentosa y exagerada, llevando una cadena que se considera como una característica exclusiva en su forma de vestir⁸⁰⁷. Cuando aterrizamos en el teatro breve del setecientos observamos que estas fórmulas no varían en el repertorio, como podemos apreciar a través de distintos ejemplos; tal es el caso del sainete titulado *Indiano embustero* (1755-1760). En esta pieza al indiano se le describe con botas y espuelas. Se le caracteriza con connotaciones negativas y vestido como petimetre:

INDIANO	Muy bien lo piensas, porque desde Buenos Aires vengo con botas y espuelas ⁸⁰⁸
---------	--

En el sainete *La marquesa fingida y robo del indiano* (1772), el personaje de indiano es identificado con un sombrero y peluca, y es considerado poco agraciado. Esto no significa que ellos mismos no se preciaran de ser buenos mozos y galanes, como lo demuestra el personaje que hace de Galán en la Tonadilla a dúo titulada *El indiano* (1772-1792) de Antonio Rosales:

GALÁN	Yo señora, soy un hombre que de las Indias acá no ha venido indiano alguno que me la pueda empatar. Soy buen mozo, bien plantado, muy galán, pinto y bailo, canto y toco, con perfecta habilidad. ⁸⁰⁹
-------	---

Por tanto, observamos que la caracterización de la figura del indiano en el teatro se mantiene de la misma forma en el repertorio, con ligeras variantes pero sin perder sus rasgos más importantes, lo cual la convierte en una fórmula

⁸⁰⁷ MARTÍNEZ, María del Carmen . "El cambio demográfico" ..., *óp. cit.*, p. 26.

⁸⁰⁸ BNE. MSS/14522/33

⁸⁰⁹ BHM. Tea 221-92, vv. 83-91.

perfectamente consolidada en el setecientos, permitiendo al público reconocer al personaje de una forma clara y eficaz. Ahora bien, una vez analizada su caracterización física, existen otros elementos a considerar como son la descripción de las riquezas, los cargamentos que traían de ultramar y que siempre se les consideraba forasteros.

Esta concepción que se tenía del indiano como forastero es muy importante porque explica el uso de elementos exóticos dentro del teatro breve del setecientos y los flujos migratorios —que explicaremos más adelante— que existían entre los sujetos pertenecientes a los distintos reinos españoles. El forastero lleva implícito el término *exótico*, porque se refiere a un extraño, al *otro*, lo cual nos permite ver cómo se percibían y conceptualizaban los espacios y las características físicas del no europeo o de aquellos que no pertenecían al reino de Castilla —en el caso de la metrópoli—, sentando las bases en la forma de ver, leer, consumir y comprender el mundo exterior, siendo un ejemplo extraordinario de ello el teatro breve en el Madrid dieciochesco. A finales del siglo XVII y principios del XVIII los Países Bajos se convirtieron en el almacén del exotismo y la palabra *exótico* proliferó de manera significativa a finales del siglo XVII, debido a que anteriormente había sido utilizada en un contexto de historia natural, como por ejemplo en la obra *Exoticorum libri decem* de Clusius y para describir cosas foráneas⁸¹⁰. A partir de 1700 la palabra *exótico* se expande e indica no sólo cosas foráneas, sino aquellas con atributos encantadores que tenían cualidades curiosas, características placenteras y maravillosas; esto fue definido por Engelbert Kaempfer en la obra titulada *Amoenitatum exoticarum politico-physica-medicae* en el año 1712 dividida en 5 fascículos, y sugerido por el lexicógrafo Samuel Johnson.⁸¹¹

⁸¹⁰ SCHMIDT, Benjamin. *Inventing Exoticism...*, *óp. cit.*, p. 9.

⁸¹¹ *Ibíd.*, p. 325.

1.1.1. Cargamentos-exotismo

La estética del exotismo se desarrolló a principios del setecientos con los libros de geografía, con la producción de ilustraciones y pinturas sobre la disposición del mundo (Figura 40), y en una vasta selección de obras de arte⁸¹². Obras de arte que eran: fuentes manuscritas, motivos visuales y diseños decorativos. Entre la producción geográfica más importante destacan: Kaempfer con la obra *Amoenitatum exoticarum* (1712), Olfert Dapper con la obra *Delitiae Orientales* (1712) y Jacob van Meurs con la obra *Dapperus exoticus curiosus* (1717-1718). Los placeres del exotismo rápidamente trascendieron los límites de la geografía impresa, lo cual se tradujo en otros géneros y medios. Los motivos exóticos proliferaron particularmente en el arte a lo largo de los siglos XVII y XVIII, y la noción de placer en el mundo emergió en las artes decorativas. Esto se aplica especialmente en formas o materiales de extracción exótica, entre los que se encuentran el marfil, las conchas, la madera, etc.⁸¹³

Por esta razón estos personajes considerados foráneos, los *indianos*, son expuestos en la literatura como aquellos que traían cargamentos con fauna de tierras lejanas. Tal es el caso de los papagayos que encontramos en la literatura del Siglo de Oro, o alguna otra curiosidad exótica presente en la vida cotidiana de la metrópoli del siglo XVIII. Un caso de estos cargamentos nos lo muestra el “Arzobispo y Virrey de Nueva Granada Antonio Caballero y Góngora que, al regresar a España, carga un conjunto de maderas preciosas y de pepitas de oro”. O “La esposa de Antonio de Ulloa, [que] despierta el interés de otras señoras españolas mostrándoles una colcha mexicana traída por su marido y

⁸¹² El teatro breve también participa de dicha estética en el ámbito de la geografía, por ejemplo La tonadilla a tres. *El desagravio de los abates*, de Pablo Esteve, inicia la escena con “Mesa: pequeña, a un lado un mapa y un compás” y la parola de la tonadilla dice:

DAMA	¿trae uste el mapa?
OFICIAL	¿Quién pregunta eso?,
	¿y su compás?
DAMA	Pues mirar dónde cae
	El Paraguay

⁸¹³ SCHMIDT, Benjamin. *Inventing Exoticism...*, óp. cit., pp. 233-236.

sólo lamenta no disponer de casa más grande para «colgarla y que tenga lucimiento»”⁸¹⁴



Figura 40. François van Bleiswyk, “Le Nouveau Theatre du Monde”. En: Pieter van der Aa, *Le Nouveau theatre du monde, ou La geographie royale* (Leiden, 1713). Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.⁸¹⁵

El caso del *papagayo* es peculiar, debido a que este ave ya estaba presente en la literatura medieval, como nos muestran Fernando de Rojas en la *Celestina* y el Arcipestre de Hita en su magna obra *Libro de buen amor*:

“Recíbenlo las aves, gallos y ruiñeños,
calandrias, papagayos mayores y menores [...]”⁸¹⁶

⁸¹⁴ MARILUZ URQUIJO, José M. “El indiano en la corte. La Real Congregación de Nuestra Señora de Guadalupe”. En *Tres estudios novohispanos: Sociedad, letras, artes*. Buenos Aires: Libros de Hispanoamérica, 1983?, p. 11.

⁸¹⁵ SCHMIDT, Benjamin. *Inventing Exoticism...*, óp. cit., p. 34.

⁸¹⁶ PEDRO, Valentín de. *América en las letras españolas del siglo de Oro*. Buenos Aires: Edit. Sudamericana. Historia y Críticas Literarias, 1954, p. 282.

A raíz del descubrimiento de América, la voz “papagayo” se incorpora en el vocablo de América, debido a que fue una palabra prestada de España. El papagayo era un ave exótica que se veía poco y que en el siglo XVI empieza a estar presente en la poesía, así como en la pintura.⁸¹⁷ Este pájaro adquirió una gran popularidad durante el siglo XVI, hasta el punto de llegar a ser representativo del Nuevo Mundo.

La pintura *Adán y Eva* (Figura 41) de Tiziano fechada aproximadamente en 1550, catalogada entre los bienes de Antonio Pérez, pasó en 1585 a poder Felipe II y a su muerte se destinó a la sacristía del Alcázar de Madrid. Gracias a ello, Rubens durante una de sus estancias en España entre 1628 y 1629 copió esta obra siendo, según los expertos, una de sus mejores copias realizadas de la obra de Tiziano. Lo interesante de esta obra es que el pintor flamenco añadió a la obra de Tiziano un elemento compositivo nuevo; un loro sobre un árbol situado a un lado de Adán como símbolo del bien, lo que el Departamento de Pintura Flamenca y Escuelas del Norte del Museo del Prado lo explica como una contraposición simbólica respecto a Eva al tener a sus pies a un zorro, considerado el símbolo de la lujuria y el mal⁸¹⁸. Otro ejemplo de papagayos lo encontramos en una pintura del siglo XVI titulada *Virgen con niño* del Maestro del Papagayo, el cual recibe este apelativo por el pájaro exótico que aparece en dicha tabla⁸¹⁹.

⁸¹⁷ Ejemplo de ellos tenemos: la pintura de *Adán y Eva* de Tiziano (ca. 1550); los programas de decoraciones efímeras del siglo XVII en la época de Felipe IV, como por ejemplo el *Arcus Monetalis*; *Virgen con niño* del Maestro del Papagayo, entre muchos otros.

⁸¹⁸ Consulta on line: 17 de ago. de 16. https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/adan-y-eva/de0047db-6f8b-4761-a55b-ad41e959cca2?_ga=1.198584367.1686059857.1458992451

⁸¹⁹ SANZSALAZAR, Jahel. “Una pintura del Maestro del Papagayo en el Museo Mayer van den Bergh de Amberes”. En: *Revista Archivo Español de Arte*, España, CSIC, LXXVI, 2003, 304, p. 433. “Friedländer sugiere la posibilidad de que [los] maestros, procedentes de la escuela de Brujas, se trasladaran a Amberes a principios del siglo XVI, llamados por un comercio más floreciente, donde este tipo de trabajo especializado, a la vez que de calidad, era idóneo para la exportación. Esto explicaría el gran número de réplicas que ha llegado hasta nosotros, y la abundancia de sus obras en España, donde se ha localizado buena parte de su producción de contenido religioso.” SANZSALAZAR, Jahel, *op. cit.*, p. 436.

Tirso de Molina o Luis de Góngora hacen uso de este vocablo para ridiculizar a las mujeres; en el caso de Lope de Vega, éste hace uso de otra palabra; el guacamayo, que es una variante del papagayo pero en léxico del Nuevo Mundo⁸²⁰.



Figura 41. RUBENS, Pedro Pablo (copia de Tiziano, Vecellio di Gregorio). *Adán y Eva*, 1628-1629. Colección Real.

Urtiaga nos explica que la ostentación de colorido que había en los uniformes militares era asociada por el pueblo con el plumaje de algunas aves de las indias; por ello cuando Cervantes dice: “Habíase vestido Tomás de papagayo, renunciando a los hábitos de estudiante” en su obra *El licenciado Vidriera*, se refiere a que Tomás se había vestido de militar. Parece ser que las influencias que venían del Nuevo Mundo intensificaron los colores en los atuendos y

⁸²⁰ PEDRO, Valentín de. *América en las letras...*, *óp. cit.*, pp. 282-83.

muchos imitaron las galas de los indianos⁸²¹, término que se extiende hasta el siglo XVIII.

Con esto podemos ver que este pájaro⁸²² adquirió una gran popularidad durante el siglo XVI, hasta el punto de llegar a ser representativo del Nuevo Mundo; como el caso de la tonadilla a dúo, *La madama chasqueada y francés de los violines* (1774) de Castel, cuyo argumento gira en torno a un francés que viene a Madrid a vender violines y encuentra a una petimetra a la cual corteja y termina pidiéndole matrimonio. El objetivo de la obra es jugar con la confusión y asociación de ideas de tierras lejanas. Navarra (la petimetra) piensa que con dicho matrimonio obtendrá riquezas que se podrían igualar a las de un indiano. Esto se desprende del baile que ella escenifica, en compás de subdivisión ternaria 6/8 típico de los bailes afroamericanos, haciendo mención de aquellos enseres que los indianos traían en sus cargamentos de América, entre los que se encuentra el papagayo:

NAVARRA

Gracias a Dios que ya
llegó la hora
de poderme mirar
hecha señora.

Gastaré criados,
carrozas y volantes
relojes de oro,
sortijas de brillantes.

Tendré pajes, criados,
lacayos, micos, monas
urracas, papagayos
puesto que me imagino
esposa de uno que es
vende violino⁸²³

⁸²¹ URTIAGA, Alfonso. *El indiano en la dramática de Tirso de Molina...*, óp. cit., p. 56.

⁸²² Menciones de este pájaro aparecen en la Tonadilla *A donde las dan las toman* de Blas de Laserna; Tonadilla a dúo *El indiano* de Antonio Rosales; la Tonadilla a dúo. *La madama chasqueada y francés de los violines* de José Castel; Tonadilla a solo. *La indiana o chitito, cuidado...* de autor desconocido.

⁸²³ BHM. MUS 98-17, ff. 12-14.

Ahora bien, visto desde el punto de visto del exotismo natural lo encontramos en la Tonadilla a solo *La peregrina viajante* (1776) y la tonadilla a solo *La cómica nueva* o *La cómica de la legua* (1760-1793) de Pablo Esteve, siendo el número musical final de esta última una seguidilla con sonidos de pájaros de las indias, simulando la fauna del Nuevo Mundo. El cardenalito es simulado por el oboe (Figura 42), el pájaro morado por el clarín (Figura 43) y el pájaro verde por el violín (Figura 44), como se expone a continuación:



Figura 42. *Imitación del cardenalito*. Seguidillas de la tonadilla *La cómica nueva*, oboe cc. 24-32

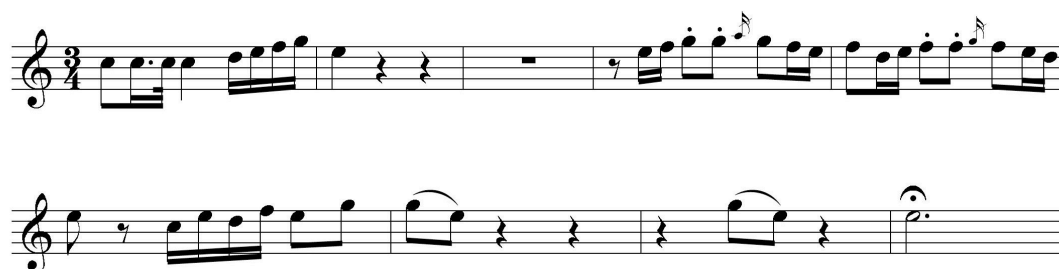


Figura 43. *Imitación del pájaro morado*. Seguidillas del la tonadilla *La cómica nueva*, clarín cc. 24-32



Figura 44. *Imitación del pájaro verde*. Seguidillas de la tonadilla *La cómica nueva*, violín cc. 24-37

Desde el Renacimiento se estudiaba la conexión que existía entre la voz femenina y el canto de los pájaros, y se consideraba que el canto de la mujer tenía poderes de encantamiento, ofreciendo placeres eróticos a quienes los escuchaban. La obra de Tasso *Gerusalemme Liberata*, nos proporciona un claro ejemplo de ello asociando el canto de Armida con los placeres eróticos y el peligro, esclavizando a los hombres con su voz.

Zaconni en el siglo XVII escribía sobre la cantante Adriana Basile, que era criticada por cantar como cardenalito por el uso excesivo de ornamentos:

These render such pleasure and delight that we seem to hear just so many trained birds, who with their singing steal our hearts and leave us well contented with their song⁸²⁴.

[Esto rinde tanto placer y deleite que parece que escuchamos tantas aves entrenadas, quienes con su canto roban nuestros corazones y nos dejan contentos con sus cantos.]

La asociación entre el canto de los pájaros y la mujer era frecuente en Italia, pero también existía en otros países como Francia. Se entendía el canto de los pájaros como algo libidinoso; como una metáfora del discurso sexual y propio de los placeres carnales. Esta idea de virtuosismo emanada del arte de imitar sonidos de la naturaleza continuó durante el Barroco y ha permanecido hasta nuestro días. Gordon menciona que la combinación de la voz femenina y el canto de los pájaros se encuentra en el mundo salvaje y explica que la cosmología de la era moderna imagina que el canto de los pájaros, sirenas u otros seres pueden afligir el espíritu de aquellos que los escuchan, permitiendo que la introducción de un lenguaje mágico circunscriba a la voz femenina en el mundo primitivo de la naturaleza, posicionándolo entre el mundo salvaje y la civilización⁸²⁵.

⁸²⁴ GORDON, Bonnie. *Monteverdi's Unruly Women: The power of Song in Early Modern Italy*, USA: Cambridge University Press, 2004, p. 155.

⁸²⁵ *Ibíd.*, pp. 115-16.

Un ejemplo de sonido de los pájaros como objeto lascivo nos lo presenta una *moresca napolitana* de 1588:

O Lucia, ah Lucia, Lucia mia
[...]
Come forward with your lips and glue them here.
Look at this heart of mine surfing and bounding,
Lift your foot for I am jumping Canazza!
Cock-a-doodle-doo! [*cucurucucu* in Spanish]
Now jump up!
Look at me leap and turn and jump;
I am jumping Lucia,
Now you jump too, for here I am dancing [...] ⁸²⁶

[O Lucia, ah Lucia, Lucia mía
[...]
Ven con tus labios y ponlos aquí
Mira mi corazón que sufre y salta
¡Levanta el pie porque estoy saltando *canazza*!
Cucurucucú
¡Ahora salta!
Mírame, salto doy la vuelta y salto;
Estoy saltando Lucía,
Ahora tú salta también, pues aquí estoy bailando]

Esta equiparación de la voz femenina con el canto de los pájaros se deja ver en uno de los tópicos más socorridos de los procedentes de América, el del incivilizado. Esto se logra utilizando no sólo el sonido de pájaros como una forma de exotismo musical y diversidad natural, sino a través de la distinción del mundo salvaje y el civilizado; así se muestra, con un deje de erotismo y sensualidad, en la Tonadilla a solo *La cómica nueva* de Pablo Esteve. No hay que olvidar que desde el barroco, al indiano se le caracteriza en muchas ocasiones como un ser no civilizado y lujurioso, relacionado con el mundo de la galantería y la prostitución, siendo una imagen que perdura hasta el siglo dieciocho.

1.1.2. Cargamentos-esclavitud

Otro tipo de mercancía que traían los indianos, además de aves eran los enseres de lujo entre los que se podían encontrar desde joyas hasta esclavos. Los

⁸²⁶ GOLDBERG, K. Meira. *Sonidos negros...*, *óp. cit.*, p. 65.

hombres cautivos eran considerados artefactos de lujo y por lo tanto símbolo de riqueza y motivo de ostentación; un ejemplo de este tipo de cargamentos lo tenemos en la tonadilla a dúo *El indiano*, en el flete de un criollo a su arribo a la Península:

GALÁN	Mi caudal es tan soberbio que, a quererlo yo encerrar, aun reduciéndolo a polvo, no cabe en este corral. Tengo trescientos navíos; esclavos, seis mil y más; novecientos papagayos y de monas, un millar. ⁸²⁷
-------	---

O el caso de la tonadilla a solo *La indiana o Chitito, cuidado...* nos muestra a una candidata española que deseaba ir a las Américas y convertirse en indiana; nuevamente la pieza hace gala de los cargamentos de esclavos y enseres exóticos que se suponía traían los indianos:

Yo pensaba en hallarme hoy indiana
con vajilla y mucho doblón,
con caballos y carrozas, libreas
y muchas preseas de gran valor,

mil esclavos, y muchos lacayos
monas, papagayos y mucho millón
a talegas contaba las perlas
los diamantes miraba a montón [...] ⁸²⁸

Esto se debe principalmente a que el XVIII es un siglo de renovación y reformas políticas en el que se incorpora una nueva dinastía; se planifican las instituciones oficiales, y hay un claro fomento de la esclavitud dentro del imperio atlántico. En el setecientos los reyes de España e Inglaterra eran los principales comerciantes de negros de sus respectivos imperios. Cuando se instauran los Borbones en España, Felipe V decide introducirse en la trata de

⁸²⁷ BHM, Tea 221-92, vv. 98-105.

⁸²⁸ Véase Anexo II. Ediciones de apuntes teatrales. II. 7. Tonadilla a solo *La indiana*, vv. 45-52.

bozales, dando la concesión del asiento de negros a la *South Sea Company*⁸²⁹. La *Royal African y South Sea Companies* eran las dos organizaciones más poderosas y lucrativas responsables de la trata de esclavos, oro y otros materiales en bruto entre Europa y partes del imperio atlántico⁸³⁰. Esto no quiere decir que hasta el siglo XVIII se haya establecido la esclavitud en la historia de España, ya que durante mucho tiempo ha formado parte de la vida social en la gran mayoría de los países europeos. En el siglo XIII Alfonso X El Sabio incluyó los preceptos del Código de Justiniano en el libro de *Las siete partidas* en el cual se legaliza el derecho a la esclavitud, el trato considerado legítimo e ilegítimo, las formas de manumisión y las regulaciones de la vida cautiva. A partir del siglo XV se traslada esta legislación a América y es amparada en este libro, otorgándole una personalidad moral al esclavo. En los siglos XVII y XVIII los puertos negreros del Atlántico eran Liverpool, Bristol, Nantes, Burdeos, Rotterdam y Lisboa, en los que estaban las sedes de las compañías dedicadas a este lucrativo negocio; el cual estaba constituido entre tres continentes: Europa, África y América⁸³¹.

Dentro del concepto de esclavitud existen distintos tipos, entre ellos nos referiremos a la “esclavitud patriarcal” la cual fue definida por Marx⁸³². Este

⁸²⁹ LÓPEZ GARCÍA, José Miguel. “Rebeldes con causa. Los esclavos incorregibles en el Madrid borbónico”. En MARTÍN CASARES, Aurelia (ed.) *Esclavitud, mestizaje y abolicionismo en los mundos hispánicos*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2015, p. 360.

⁸³⁰ WHEELER, Roxann. *The complexion of Race...*, óp. cit., p. 322.

⁸³¹ PIQUERAS, José Antonio (2012). *La esclavitud en las Españas: un lazo transatlántico*. 2ª edición. Madrid: Los Libros de la Catarata, 2012, pp. 27-31. Entre las tonadillas que hacen mención o tienen relación con la esclavitud encontramos: Tonadilla a dúo. *El indiano* de Antonio Rosales; Tonadilla general. *La criolla* de Blas de Laserna; Tonadilla general y sainete (pieza de piezas). *La cucaña* de Pablo Esteve; La comedia. *Las Amazonas esclavas* de María Rosa de Gálvez; Baile de teatro. *Los americanos o El encuentro feliz o la espada del mago* de Antonio Cairón; Tonadilla a dúo. *Los celos iguales* de Pablo Esteve; Tonadilla a solo. *La indiana o Chitito, cuidado...* de autor desconocido; Sainete. *Los esclavos fingidos* de Galván; Tonadilla a cuatro. *El chasco de la carta de Aprieta* de Luis Misón; Tonadilla a solo. *Aquí está de rubor llena* de Blas de Laserna.

⁸³² “Kant confesaba que «no se sentía a gusto con la opinión, de la que se sirven incluso hombres sin duda perspicaces, consiste en sostener que un pueblo (que se encuentra en proceso de reformular cierta libertad jurídica) no se halla maduro para la libertad [...] De acuerdo con dicha presuposición, sin embargo, la libertad no habrá de realizarse nunca; puesto que uno no puede madurar para la libertad si no ha sido antes liberado [...] Los primeros intentos serán torpes, por supuesto, generalmente ligados a una situación más difícil y peligrosa que aquella en la que uno estaba bajo las órdenes, pero también bajo el cuidado de otros; sólo que no se madura para la razón sino a través de los *proprios* intentos (para la realización de los cuales uno tiene que ser libre)»” ALARCÓN REQUEJO, GILMER. *Estado de derechos humanos y democracia*.

modelo predominó en la corte española y un ejemplo era la población destinada al trabajo doméstico. Servicios que prestaban a la nobleza, la burocracia real, la clase media y el clero; un ejemplo en el teatro de esta práctica nos lo muestra la Tonadilla a solo *Aquí está de rubor llena* (178-?) de Blas de Laserna al hablar de la venta de esclavos en Atocha:

POLONIA

En la calle de Atocha
venden doncellas;
a dos cuartos el ciento
tales son ellas

Tononé, tononé⁸³³
tirana, tirana
tales son ellas⁸³⁴

Allegreto

En la calle de Atocha venden don -

cellas a dos cuartos el cien to ta les son e llas to no né

ti ra na ti ra ti ra na ta les son e llas

Figura 45. BHM. MUS 174-19. Baile de *tononé* inserto en la *Tirana* en la Tonadilla a solo *Aquí está de rubor llena*.

Pautas para la racionalidad jurídico-política desde Elías Díaz, Madrid, Editorial Dykinson, S.L., 2011, p. 407.

⁸³³ "Al parecer el tononé pudo ser una variante afroamericana de la tirana, debido a su parentesco en el estribillo. Aquí parece insertado dentro de la tirana." NÚÑEZ, Faustino. *Guía comentada de música...*, *óp. cit.*, p. 239.

⁸³⁴ Véase Anexo II. Ediciones de apuntes teatrales. II. 1. Tonadilla a solo *Aquí está de rubor llena*, vv. 5-11. La introducción de la tonadilla es una cavatina y la pieza se utilizó para el debut en Madrid de Victoria Ybáñez como deja constancia la portada del guión musical. BHM. MUS 174-19.

Este número es una tirana que en sus versos presenta la palabra tononé, (Figura 45) seguramente para realizar un mayor énfasis en el origen y raza de dichas doncellas. La tirana es un baile que se presenta en compás de $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ o $\frac{6}{8}$, de movimiento moderado y ritmo sincopado; era un baile considerado libertino⁸³⁵. Es de suponer que se hace mención y se inserta en la tirana el vocablo tononé, para realizar un mayor énfasis en el origen y raza de dichas doncellas.

Otro ejemplo de cargamento de esclavos nos lo deja la Tonadilla a dúo. *Los celos iguales* de Pablo Esteve (1783) cuando Caramba expone el cargamento de un indiano:

CARAMBA	El muchacho, que yo digo, ha poco que vino de Indias; tiene un negro dos cotorras tres millones y Berlina ⁸³⁶
---------	---

Las reformas ilustradas que había en el ámbito de la esclavitud en el reinado de Carlos III, se vieron reflejadas en un grupo que estaba al servicio del rey denominado *Casa de los negros*; colectivo de esclavos que trabajaban en la corte y que gracias a los cuidados y educación que se les otorgaba, se habían transformado en gente considerada como civilizada, y que constituían la representación simbólica e informal de los esclavos en la corte. No hay que olvidar que Carlos III tenía bajo su poder 20 000 esclavos entre los virreinos de América y la península ibérica. Esta institución sirvió para hacer publicidad de las reformas ilustradas del mejor alcalde de Madrid⁸³⁷.

⁸³⁵ PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano y PÉREZ BUGALLO, Rubén. "Tirana". En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, director y coord. Emilio Cásares Rodicio, [Madrid]: Sociedad General de Autores y Editores, t. 10, 1999, p. 304

⁸³⁶ Véase Anexo II. Ediciones de apuntes teatrales. II. 11. Tonadilla a dúo *Los celos iguales*, vv. 99-102.

⁸³⁷ Entre las personas que pertenecieron a este colectivo se encuentra Antonio Carlos de Borbón, que había sido traído de Nápoles por Carlos III, que cultivó con éxito las bellas artes y era el arquitecto del rey. LÓPEZ GARCÍA, José Miguel. "Rebeldes con causa...", *óp. cit.*, p. 364.

1.2. Tipos de indianos

La literatura nos provee de varios tipos de indianos: los criollos o españoles americanos, los peninsulares, y los procedentes de las Indias orientales.

El significado del término *criollo* ha tenido diferentes transformaciones históricas: lo encontramos por primera vez en el siglo XVI pero su definición, como lo explican Vitulli y Solodkow, puede ser estudiada en distintas dimensiones o categorías semánticas, lo cual obedece a la territorialidad y a las temporalidades históricas y que pueden conllevar fundamentos de estratificación social y poder político o de mestizaje⁸³⁸.

Dieter Woll realiza un estudio etimológico e histórico del término, haciendo una reflexión sobre su origen, llegando a la convicción de que su origen es portugués, de la adaptación de “*crioulo* «el esclavo que nace en casa de su señor», «el negro nacido en las colonias, a distinción del procedente de la trata», «blanco nacido en las colonias», derivado de *criar*; el sufijo ofrece dificultades, pero es verosímil que se trate de un mero diminutivo portugués de *cria* «esclavo criado en casa del señor» 1.^a doc.: 1590, P. J. de Acosta”⁸³⁹. De aquí se desprenden una serie de definiciones para este término. Peter Boyd-Bowman nos presenta en su obra *Léxico Hispanoamericano del siglo XVI* la primera mención que hay de la palabra *criollo* en el año 1562,⁸⁴⁰ aunque ya en 1560 aparecía la palabra *criollana* para referirse a una esclava negra.⁸⁴¹ Como podemos observar las primeras manifestaciones de esta palabra se refieren a

⁸³⁸ VITULLI, Juan M – SOLODKOW, David M. «Introducción. Ritmos diversos y secuencias plurales: hacia una periodización del concepto “criollo”» En VITULLI, Juan M. y SOLODKOW, David (eds.) *Poética de lo criollo: la transformación del concepto criollo en las letras hispanoamericanas (siglo XVI al XIX)*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2009, pp. 9-10.

⁸³⁹ COROMINAS, J. – PASCUAL, J. A. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Editorial Gredos, vol. 2, 2001, p. 243.

⁸⁴⁰ «(P[ue]bla, 1562) un negro mío... de edad de catorce años... *criollo* de la dicha provincia de Yucatán (APP [Indice y Extractos del Archivo de Protocolos de Puebla (1540-1549)] n° 12799, 23.X.1562) » BOYD-BOWMAN, Peter (1972). *Léxico hispanoamericano...*, óp. cit., p. 238.

⁸⁴¹ «(Cuzco 1560) (venta de) una esclava negra nombrada Juana *criollana* (sic) (RAHC [Revista del Archivo Histórico del Cuzco. Cuzco, Perú, 1950] n° 4, 55)». BOYD-BOWMAN, Peter. *Léxico hispanoamericano...*, óp. cit., p. 238.

esclavos, pero en el año de 1567 se encuentra otra acepción, la que comúnmente todos conocemos, el hijo de español nacido en América⁸⁴² que aparece en una carta de García de Castro al rey de España, así como en la obra del jesuita José Acosta en 1590 o Garcilaso de la Vega El Inca en 1602⁸⁴³.

Entre los años 1562 y 1599, según deja constancia Boyd-Bowman, el término criollo servía para designar a “negros y/o esclavos”, con esto Dieter Woll refiere que la palabra tiene un origen fuertemente ligado al mundo de la esclavitud, y que servía para hacer una diferenciación entre los negros nacidos y criados en la casa de un señor blanco y de los bozales, que eran aquellos nacidos en África. Esto supone que las distintas definiciones tienen un denominador semántico común, que sirve para designar a esclavos negros y blancos, en el sentido que son nacidos de padres no americanos y criados en América, a pesar del origen de los padres, ya fueran africanos o europeos, presentando la hipótesis de que la palabra se empezó a utilizar para denominar a los esclavos negros. Pero pasando el tiempo los hijos de blancos, nacidos en América, la utilizaron para autodesignarse y hacer patente su pertenencia al Nuevo Mundo⁸⁴⁴, como una forma de legitimar sus raíces americanas.

Los criollos aparecen en la literatura del Siglo de Oro y su presencia se prolonga hasta el siglo XVIII. Son personajes que se dejan ver en las comedias, dramas, y teatro breve de la literatura indiana del setecientos español. Los criollos, considerados indianos, presentan algunas características en la literatura que los distingue de los peninsulares. Se les puede identificar por el uso del lenguaje, debido a que utilizan en algunos casos un vocabulario exclusivo de los americanos. En este grupo encontramos, en los siglos XVI y XVII, que existen otras palabras que se relacionan con el concepto de *indiano*, como son: *gachupín*,

⁸⁴² WOLL, Dieter. “Esp. Criollo y port. *crioulo*: volviendo a la cuestión del origen y la historia de la dos palabras”. En: *Latinitas et Romanitas: Festschrift für Hans Dieter Bork zum 65*, Annegret Bollée y Johannes Kramer (eds.), Bonn: Romanistischer Verlag, 1997, p. 532.

⁸⁴³ COROMINAS, J. – PASCUAL, J. A. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Vol. II, pp. 243-44.

⁸⁴⁴ WOLL, Dieter. “Esp. Criollo y port. *crioulo*...”, *óp. cit.*, pp. 521-22.

*chapetón, perulero*⁸⁴⁵ y *mestizo*.⁸⁴⁶ En el teatro breve el término *gachupín/cachupín* se extiende hasta el siglo XVIII, para hacer referencia a los hijos de españoles nacidos en América. Un ejemplo de estos personajes lo encontramos en la Tonadilla a tres *Una viuda, un caballero, una vieja* (1764) de Luis Misón, cuando los tres personajes cantan al unísono (Figura 46):

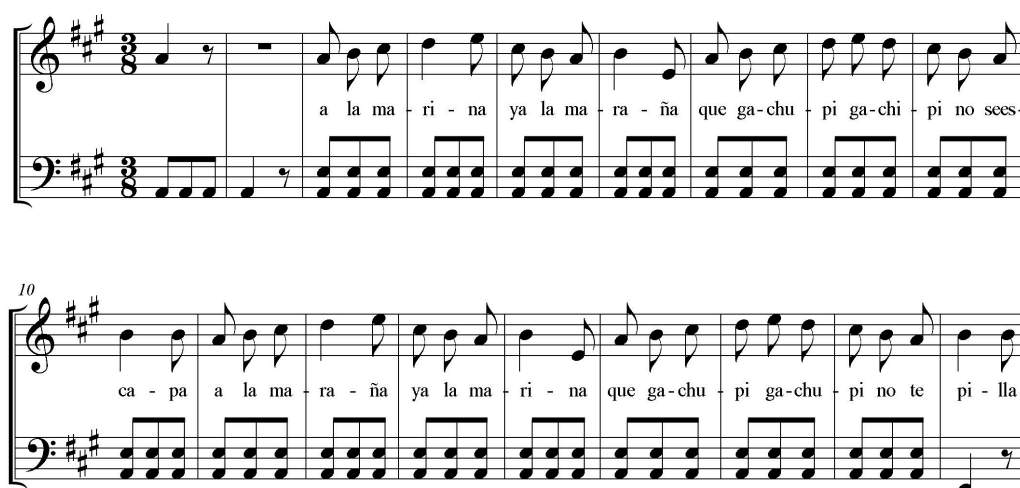


Figura 46. BHM. MUS 118-14. Fragmento del número *Andante poco* de la Tonadilla a tres. *Una viuda, un caballero, una vieja*. Se hace mención del gachupín.

Otro grupo que se incluye entre los indianos son los mulatos⁸⁴⁷. Son aquellos nacidos en las Indias, que generalmente son esclavos y que también podrían ser denominados *criollos*. Lope los incluye en su obra *Servir a señor discreto*, en la que se refiere a una esclava mulata a la que llama indiana⁸⁴⁸. Según nos deja constancia Boyd-Bowman⁸⁴⁹:

⁸⁴⁵ «Perulero, el que ha venido rico de las Indias del Perú.» COVARRUBIAS Y OROZCO, Sebastián de. *óp. cit.*, p. 1359.

⁸⁴⁶ «Mestizo. El que es engendrado de diversas especies de animales; del verbo *misceo*, es, por mezclarse» COVARRUBIAS Y OROZCO, Sebastián de. *óp. cit.*, p. 1278.

⁸⁴⁷ En las siguientes obras se hace mención de mulatos pero no son indianos: Tonadilla a cuatro. *Los payos honrados* de Blas de Laserna; Tonadilla general. *El chasco del cofre* de Blas de Laserna; Tonadilla a solo. *Los secretos de la Márquez* de Blas de Laserna; Entremés *De la Zelosa*; Tonadilla a solo. *El abandono* de Luis Misón; Tonadilla a solo. *Los murmuradores* de Pablo Esteve.

⁸⁴⁸ URTIAGA, Alfonso. *El indiano en la dramática de Tirso de Molina...*, *óp. cit.*, p. 47

⁸⁴⁹ BOYD-BOWMAN, Peter. *Léxico hispanoamericano...*, *óp. cit.*, p. 609. Abreviaturas: Docs Nic: *Documentos para la Historia de Nicaragua*. Colección Somoza. 17 tomos. Madrid, 1954-1957; APP: Peter Boyd-Bowman. *Índice y Extractos del Archivo de Protocolos de Puebla (1540-1549)*. Obra en MS; APH: María Teresa de Rojas. *Índice y Extractos del Archivo de Protocolos de La Habana (1578-1585)*. La Habana, MCMXCVII (sic por 1947?).

- El término *mulato* aparece por primera vez en Panamá en el año 1550:

“ahorcado a un *mulato* que era de edad de treze años (Docs, Nic, XVII, 15)”

- *Mulatilla* en 1554 en Puebla de los Ángeles:

“una negra... natural de Biáfara, con una *mulatilla* (APP II, nº 546)”

- *Mulata* en La Habana en 1679:

“carta de libertad... a favor de Francisca... *mulata*, hija de... mi criado (APH, 232)

“una esclava llamada María, de color *mulata* (APH, 233)”

Encontramos tonadillas con la voz *mulata*, pero en ninguno de los casos se refiere a indianos mulatos, si no a otro tipo de personajes como gitanos, en la mayoría de los casos. La única mención para establecer un rasgo de inferioridad entre los grupos lo encontramos en la Tonadilla a solo *Los murmuradores* (1779) de Pablo Esteve:

Murmura la sosa
de la resalada;
murmura la negra
de la que es mulata;
murmura la enana
de la jorobada;
y otros también dicen
mal de la Caramba⁸⁵⁰

Finalmente otro grupo, que encontramos en la literatura indiana, al cual hacemos referencia son los *peninsulares*, que eran los nacidos en la península ibérica que viajaban a América. El conjunto humano que formó la América Española se desarrolla a partir del siglo XVI. América empezaba a estar presente en la vida europea. Las razones por las cuales los peninsulares viajaban a América eran fundamentalmente para mejora de vida, buscar refugio de persecuciones religiosas o políticas y huida por deudas. Al existir una migración importante hacia América y para evitar la entrada de gente *non grata*

⁸⁵⁰ RCSMM. 1/7040(172)

se creó una legislación migratoria⁸⁵¹, la cual contemplaba que era preciso contar con una licencia para poder ir al nuevo continente y un informe sobre limpieza de sangre; lo cual garantizaba que no se pertenecía al grupo de los prohibidos, los cuales eran moros, judíos y —en el reinado de Felipe II— se añadió a los herejes, debido a que la corona no quería que se propagasen las ideas del protestantismo en América⁸⁵².

También existían los *indianos*, que eran *peninsulares*, que no habían pisado América, pero se les denominaba así por el mero hecho de ser hijo o esposa de un indiano. Lope de Vega tiene varios ejemplos en sus obras *El premio del bien hablar* o *El amante agradecido*⁸⁵³. O bien los que pertenecían a las indias orientales, como por ejemplo en la comedia *La esclava de su Galán* de Lope de Vega, en la que la indiana Elena era originaria de las Indias Portuguesas⁸⁵⁴.

1.2.1. Criollos y peninsulares

Los criollos o españoles americanos⁸⁵⁵ eran un grupo oligárquico que tuvo un gran poder e influencia en la vida colonial y que repercutió en las decisiones del monarca. En el siglo XVII los criollos empiezan a tener una presencia importante en los escritos, en la literatura debido a que conforman uno de los elementos distintos de la América Española. Es importante tener en consideración que en el seiscientos se extendió una forma de sentir y de ver al criollo, siendo que el español que venía de la Península era superior porque se le vinculaba con hidalguía y estirpe, mientras que el nacido en las Indias era el

⁸⁵¹ Aquellos que conseguían introducirse de forma ilegal era llamados “llovidos”, se les denominó así porque cuando los navíos ya estaban lejos de tierra, éstos hacían acto de presencia como si hubieran llovido del cielo. MARTÍNEZ, María del Carmen. “El cambio demográfico”..., *óp. cit.*, p. 69.

⁸⁵² MARTÍNEZ, María del Carmen. “El cambio demográfico”..., *óp. cit.*, p. 68.

⁸⁵³ URTIAGA, Alfonso. *El indiano en la dramática de Tirso de Molina*..., *óp. cit.*, p. 46.

⁸⁵⁴ *Ibíd.*, p. 33.

⁸⁵⁵ Este término fue acuñado por Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764) en su obra *Teatro crítico universal* en el tomo cuarto en el sexto discurso titulado “Españoles americanos”.

plebeyo⁸⁵⁶. Portillo explica de forma muy clara la diferencia entre criollos y peninsulares: “en América se estaban configurando dos naciones enfrentadas. No se trataba de grupos con características étnicas, lingüísticas o religiosas diferencias, sino de dos grupos que se distinguían en cuanto a la concepción de su respectiva articulación política y su relación con la soberanía”⁸⁵⁷. El fenómeno criollista nunca fue subestimado en ninguna de las variantes de la sociedad estamental, debido a que los criollos tuvieron un considerable enriquecimiento, lo que les otorgaba poder, así como una importante función a nivel de gobierno e Iglesia ya fuera en los cabildos o las Reales Audiencias⁸⁵⁸; por tanto eran los que controlaban la vida pública. En las universidades también tenían un papel importante porque tenían “[...]acceso a los estrados o a las dignidades eclesiásticas, que [en ese momento] eran las fuerzas sociales que contrapesaban a los gobernantes”⁸⁵⁹ y no sólo eso, sino la función de mandatarios o de oficiales reales que se trasladó en cierto modo a algunos criollos, debido a que la Hacienda Pública tenía problemas importantes de solvencia y se optó por la venta de privilegios a partir de la segunda mitad del siglo XVII. De esta forma los cabildos se convirtieron en los núcleos de poder de la oligarquía criolla, al dominar la economía de la tierra y las minas.⁸⁶⁰ Esta es la razón por la cual una de las principales menciones que se hacen sobre América están relacionadas con la minería.

En esta oligarquía se establecía un red de parentesco y linaje, lo cual permitía tener una carrera de ascenso social; por ello había quien aspiraba a casarse con un criollo o criolla para ser miembro de esa red y así obtener un hábito de orden militar o la consideración de hidalguía. En este punto Demetrio Ramos hace hincapié en un elemento muy importante; los criollos que viajaban a España lo

⁸⁵⁶ RAMOS, Demetrio. “Ascenso y prosperidad del criollo”. En: MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Historia de España: La formación de las sociedades Iberoamericanas (1568-1700)*. Madrid, España Calpe, T. XXVII, 1999, p. 361

⁸⁵⁷ PORTILLO VALDÉS, José M. *Crisis atlántica. Autonomía e independencia en la crisis de la monarquía hispana*. Madrid: Fundación Carolina. Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos, 2006, pp. 190-91.

⁸⁵⁸ RAMOS, Demetrio. “Ascenso y prosperidad del criollo” ..., *óp. cit.*, p. 363.

⁸⁵⁹ *Ibíd.*, p. 364.

⁸⁶⁰ *Ibíd.*, p. 364

hacían para lograr un ascenso social, algo muy frecuente a partir de 1645, y de esa manera obtener algún cargo con el cual regresar a las Indias⁸⁶¹. No hay que olvidar que existía la venta de oficios, gracias a lo cual la administración en América se fue conformando a partir de una población que había nacido en América, independientemente de su linaje.

John Lynch nos ofrece datos acerca de la obtención de cargos en la oligarquía criolla. La corona en el año de 1633 comenzó la venta de puestos de oficiales reales, en 1678 de corregidores, en 1678 de oidores en las audiencias, hasta llegar al punto del cargo de virrey en 1700; aunque este último cargo nunca fue ostentado por un criollo. Esto era importante para los criollos porque les permitía realizar una carrera; era una oportunidad para acumular capital, influir en la vida política en sus regiones y para su beneficio personal. La venta de cargos trajo como consecuencia el debilitamiento de la corona, ya que prevalecieron los intereses locales y las remesas de dinero a España se vieron disminuidas.⁸⁶² Estos cargos en muchas ocasiones eran comprados en España (1678) y de esta manera los peninsulares llegaban a América con cargos públicos.

En el periodo comprendido entre 1678 y 1750, la corona intensificó la venta de oficios en las audiencias debido a las necesidades económicas que tenía por las guerras que enfrentaba. De esta forma los criollos comenzaron a tener una participación en los cargos de alto nivel:

Entre 1678 y 1750, de un total de 311 nombramientos para desempeñar cargos en las audiencias de América, 138 —el 44 por 100— recayeron en criollos, frente a 157 en peninsulares. De los 138 criollos, 44 habían nacido en los distritos para los que habían sido nombrados y 57 procedían de otras partes de América. Casi las tres cuartas partes de esos 138 americanos habían comprado su cargo. La venta de oficios implicaba que perduraba aún la discriminación contra los criollos. Mientras que 103 —el 75 por 100— de los americanos que consiguieron ser nombrados para ocupar un cargo en la audiencia tuvieron que pagar por ello, sólo 13 de los 157 españoles —el 8 por 100— de los

⁸⁶¹ RAMOS, Demetrio. "Ascenso y prosperidad del criollo" ..., *óp. cit.*, p. 367.

⁸⁶² LYNCH, John. *La España del siglo XVIII*. Barcelona: RBA. Biblioteca Historia de España, 2005, p. 299.

americanos que consiguieron ser nombrados para ocupar un cargo en la audiencia tuvieron que pagar por ello, sólo 13 de los 157 españoles —el 8 por 100— tuvieron que hacerlo. Pero, de cualquier forma, los criollos se promocionaron. En el decenio de 1760, la mayoría de los jueces en las audiencias de Lima, Santiago y México eran criollos⁸⁶³.

Demetrio Ramos divide en dos clases a los criollos a partir de la segunda mitad del siglo XVII:

[...] los enriquecidos de la *generaciones primeras*, casados con hijas de encomenderos, de mercaderes o de oficiales reales y otras dignidades, que fueron los que emprendieron las carreras de ennoblecimiento, y en otro plano los hijos o nietos de los españoles que fueron llegando después, que formaban socialmente un segundo escalafón, la mayoría dedicados al cultivo de la tierra, como capataces o mayoresales, muchos de los cuales pasaban a convertirse en arrendatarios de haciendas que poseían los grandes propietarios o las órdenes religiosas, para comprarlas al fin.⁸⁶⁴

Existía una figura tripartita de poder en América, que estaba formada por diversos grupos de intereses, que eran la administración, la iglesia y las élites locales. La administración tenía un poder político pero escaso en el ámbito militar, su principal función era recaudar y enviar los ingresos a la metrópoli. En cambio las élites locales eran las que tenían el verdadero poder económico, ya que eran titulares de propiedades, las cuales estaban formadas por peninsulares y criollos. La tierra, la minería y el comercio era lo que consolidaba a estas oligarquías, en las que se establecieron lazos de parentesco y alianzas dentro de la burocracia colonial⁸⁶⁵.

Todo esto por supuesto tuvo unas consecuencias decisivas para la corona, porque transfirieron el poder a un sector de la sociedad que estaba en el limbo, ya que no eran considerados del todo españoles ni del todo americanos, contribuyendo con ello a una representación criolla en el gobierno y

⁸⁶³ *Ibíd.*, p. 300.

⁸⁶⁴ RAMOS, Demetrio. "Ascenso y prosperidad del criollo" ..., *óp. cit.*, p. 369.

⁸⁶⁵ LYNCH, John. *La España del siglo XVIII...*, *óp. cit.*, pp. 295-96. Esto no quiere decir que los españoles constituyesen un grupo claramente diferenciado de los criollos. En términos de comercio, los españoles americanos no tenían los derechos que los españoles a secas, ya que les costaba mucho poder gozar de dichos privilegios. PORTILLO VALDÉS, José M. *Crisis atlántica...*, *óp. cit.*, p. 168.

constituyéndose como la clase dirigente en América. Finalmente esto desembocó durante el siglo XIX en los procesos de independencia del Nuevo Continente, con la participación expresa de los criollos y no de la población indígena debido al poco protagonismo que tenían en este momento⁸⁶⁶. La venta de altos cargos concluyó en el año de 1750, en un intento por reducir la influencia que los criollos tenían en la iglesia y el estado⁸⁶⁷.

Existen distintos elementos a considerar en la representación de criollos en el teatro breve del setecientos: el lugar donde se lleva a cabo la acción, el vocabulario que utilizan, cómo se les denomina y el tipo de danza que representan. Con esto podemos deducir la procedencia de los personajes, su color de piel y su rango social.

En las obras que hemos analizado que versan sobre indios⁸⁶⁸, hemos encontrado que generalmente a las indias se les caracteriza con semblante negro; esto se deduce a partir de los bailes que representan, como por ejemplo en el baile *Introducción para una dancería de indios* (ca. 1720) o La Tonadilla general *La Criolla* (1780) de Blas de Laserna. En el caso del la Tonadilla a tres *El lance de la naranjera* (1779) del mismo autor, no podríamos decir que el personaje de naranjera es presentado como negra, pero al representar un baile propio en la escenificación de los negros como es el baile del cumbé (Figura 47), denota la inferioridad y falta de civilidad que tiene el personaje frente al español peninsular⁸⁶⁹.

⁸⁶⁶ VILALTELLA, Javier G. "La visualización de la época virreinal en el cine latinoamericano". En: *Conquista y conversión: universos semióticos, textualidad y legitimidad de saberes en la América colonial*, Germany, 2014, p. 383.

⁸⁶⁷ LYNCH, John. *La España del siglo XVIII...*, *óp. cit.*, p. 302

⁸⁶⁸ Véase Anexo I. Tablas de repertorio. I. 5. Tabla de indios

⁸⁶⁹ Se remite al epígrafe "Bailes lascivos", subepígrafe "Bailes de cumbé"



Figura 47. BHM. MUS 123-7. Número *Allegro moderato*, fragmento del baile del cumbé. Tonadilla a tres *El lance de la naranjera*, cc. 1-9⁸⁷⁰

La tonadilla *La Criolla* inicia su entable con un coro de indios e indias que es una introducción que nos sumerge en el argumento de la tonadilla; explicando a través de un coro que no son caciques, ni criollos (esclavos negros), sino que son cachupines. Todo ello refiriéndose, se da a entender, a la criolla. Seguido de ello la criolla canta un cumbé⁸⁷¹.

Esto crea cierta confusión y a la vez es la que soporta la tensión dramática, ya que se entiende que los indios estaban representados como negros y la criolla estaba en ese limbo entre española americana y criolla esclava. Esta conclusión se desprende del encuentro que tienen el tío y la criolla con los náufragos españoles, al llamarle Indio al tío y a ella bella criolla y considerarlos salvajes. Se entiende que por su aspecto, es decir de negra, la considera una salvaje, así como por su consideración de extranjera. Además, al final de la seguidilla el español y la española indican que los personajes indios que se representan son negros:

[Española]	¿Cuáles indias te gustan en gran manera?
------------	---

[Español]	Las negras hermosotas
-----------	-----------------------

⁸⁷⁰ Véase Anexo I. Tablas de repertorio. I. 8. Tabla de patrones rítmicos de los bailes de cumbé

⁸⁷¹ "Baile y canción característica de los siglos XVII y XVIII, generalmente asociados con los pueblos de origen africano en el Nuevo Mundo." RUSSELL, Craig H. "Cumbé". En CASARES RODICIO, Emilio (dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. [Madrid]: Sociedad General de Autores y Editores, vol. IV, 1999, pp. 309-311. Se remite al epígrafe "Patrón rítmico de los bailes africanos", así como al Anexo III.

porque son frescas.⁸⁷²

En el caso del baile *Introducción para una dancería de indios* su temática al ser canibalesca se sobreentiende que se represente o mencione un baile de características lascivas como es el caso del guineo⁸⁷³. El baile inicia con la siguiente exclamación por parte de la India: *Pues ¡vaya de danza!* y el peninsular y criollo [Rico y Damían] contestan: *¡Vaya de guineo!*

1.2.1.1 Hidalguía y nobleza

No hay que olvidar que los indianos aspiraban a adquirir un cierto estatus social desde el siglo XVI: formar parte de las filas de la nobleza y de los hidalgos, por lo que adquirieron el uso del *don*. Valentín de Pedro en su libro *América en las letras españolas del Siglo de Oro*, recoge la interesante polémica que surgió alrededor del uso del *don*, elemento que era propio de la nobleza, y que los indianos adquirieron mediante su ascenso social promovido por los privilegios de los que fueron gozando gracias a Felipe II, como fue la compra de títulos.

En la obra de Santa Teresa de Jesús *América* tiene un particular relieve; esto se debe a que todos sus hermanos emigraron a las Indias, siendo su principal benefactor su hermano, Lorenzo, gracias al cual pudo realizar la fundación de San José de Ávila en 1561.⁸⁷⁴ En una carta fechada el 29 de abril de 1567 en Sevilla, Santa Teresa escribe a la madre María Bautista, priora del convento de las descalzas en Valladolid, sobre su descontento por el uso que su hermano Lorenzo estaba haciendo del *don*. Esto se debe a que el uso del *don* estaba destinado únicamente para el uso de la nobleza y no de aquellos indianos que habían hecho fortuna en América, novedad que habían traído del Nuevo Mundo y que estaba causando un revuelo en la sociedad de Ávila. En la carta,

⁸⁷² Véase Anexo II. Ediciones de apuntes teatrales. II. 15. Tonadilla general *La criolla*, vv. 157-160.

⁸⁷³ Se remite al epígrafe “Presencia del salvaje americano en el teatro del Madrid dieciochesco” subepígrafe “*Introducción para una dancería de indios, baile*”.

⁸⁷⁴ PEDRO, Valentín de. *América en las letras...*, *óp. cit.*, p. 267.

Santa Teresa le responde a la priora sobre el consejo que ésta le había dado sobre el uso que su hermano Lorenzo estaba haciendo del *don* y que no lo veía correcto:

Cuanto a lo primero de Dones —le responde—, todos los que tienen vasallos en Indias se lo llaman allá. Mas en viniendo rogué yo a su padre que no se lo llamasen, y le di razones. Ansí se hizo, que ya estaban quietados y llanos, cuando vino Juan de Ovalle y mi hermana, que no me bastó razón...⁸⁷⁵

Santa Teresa sin imaginárselo estaba inmersa en una disputa que se originó en el ambiente literario de la metrópoli y que dio como resultado algunos ataques satíricos entre los que se incluye a Quevedo, mofándose de un autor mexicano llamado Juan Ruiz de Alarcón, diciendo:

Los apellidos de don Juan crecen como los hongos; ayer se llamaba *Juan Ruiz*; añadiósele el *Alarcón*, y ajusta el *Mendoza*, que otros leen *Mendacio*. ¡Así careciese de cuerpo, que es mucha carga para tan pequeña bestezuela! Yo aseguro que tiene las corcovas llenas de apellidos. Y adviértase que la D no es Don, sino su medio retrato.

Lo que promovió la contestación del mexicano, en la comedia *La prueba de las promesas*:

¿Remoqueticos al Don?
¡Huélgome, por vida mía!
Mas, escúchame, Lucía,
que ha de darte una lición
para que puedas saber
— si a murmurar te dispones —
de los pegadizos dones
la regla que has de tener:
si fuera en mí tan reciente
la nobleza como el Don,
diera a tu murmuración
causa y razón suficiente;
pero si sangre heredé
con que presuma y blasone,
¿quién quitará que me endone
cuando la gana me dé?...
Luego, si es noble, es bien hecho
ponerse el Don siempre un hombre,
pues es el Don en el nombre

⁸⁷⁵ *Ibíd.*, p. 269

lo que el hábito en el pecho.⁸⁷⁶

El uso del *don*, a juicio de Urtiaga, es una muestra relevante de la influencia que tuvo América en la vida social de la Península.⁸⁷⁷

Lope, Tirso, Cervantes, entre otros dejan constancia de este hecho, el cual se prolongará hasta el siglo XVIII en numerosos ejemplos de obras del teatro breve madrileño, como es el caso del sainete *El gracioso salvaje americano* del año 1781, al referirse al personaje del indiano, *don Lucas*.

Así como hicieron uso del *don*, en su deseo de formar parte de las filas de la nobleza, los indianos fueron transformando la organización jerárquica de la sociedad que estaba basada en la nobleza de la sangre⁸⁷⁸. La nobleza de la sangre era hereditaria, se adquiría por línea directa por parte del varón de padres a hijos. Alfonso X El Sabio definió la nobleza de sangre en las *Siete Partidas*⁸⁷⁹. Sin embargo, para los indianos la riqueza era su fuente de poder, y con ella podían aspirar a comprar títulos que les permitieran mostrarse como caballeros. Esto se extendió de tal manera a lo largo del siglo XVIII, que se hacía mofa de sus pretensiones de linaje y nobleza, con lo cual se les ridiculizaba mostrándolos como marqueses y condes. En el sainete de *La marquesa fingida y robo del indiano* (1779), Paca, la mujer que se hace pasar por rica pretendiente del indiano, dice:

INDIANO	Pues, siendo como decís, me convengo, amada prenda. Mas, ¿no me diréis quién sois?
PACA	La Marquesa de Arañuela

⁸⁷⁶ *Ibíd.*, pp. 269-70.

⁸⁷⁷ URTIAGA, Alfonso. *El indiano en la dramática de Tirso de Molina...*, *óp. cit.*, p. 70.

⁸⁷⁸ Para los indianos la riqueza era su fuente de poder y al comprar títulos se les permitía ostentarse como caballeros, como se puede ver en el obra *El Brasil restituido* de Lope de Vega, en la que el gracioso, Machado, ante un ofrecimiento de mil escudos dice:

...¡San Pedro!

¡Yo soy marqués del Brasil!

BNE. MSS/15081. VEGA, Lope de. *El Brasil restituido*, f. 23v.

⁸⁷⁹ «Fidalguería es nobleza que viene a los omes por linaje». Ley 3ª, título 21, Partida 2.

INDIANO

¡Yo he logrado gran fortuna!

PACA

Esta dama es la Marquesa de Pillamoneda⁸⁸⁰

Esto nos deja ver cómo a lo largo del siglo XVIII, la riqueza era lo que determinaba la posición social. Tal como explica John Lynch, la riqueza “separaba al grande del hidalgo, al prelado del sacerdote, al propietario del campesino y al comerciante del artesano.”⁸⁸¹

2. Movilidades humanas: forasteros y grupos marginales

El estudio de las movilidades humanas son un campo para el estudio de las dinámicas personales, familiares, socio-políticas y económicas que forman la historia de las sociedades occidentales. El estudio de los indianos y sus migraciones nos permiten conocer los nexos e intercambios que existieron entre los distintos grupos humanos que interactuaron a lo largo de los territorios del Nuevo Mundo y de la Península Ibérica⁸⁸². A partir de estas movilidades surge la construcción de categorías en el mundo hispánico, que es ciertamente compleja y no es el objeto de estudio de este trabajo, pero cabe hacer algunas consideraciones al respecto para entender el papel del indiano en la España del siglo XVIII.

Durante los siglos XVII y XVIII era importante descifrar lo que implicaba ser extranjero o natural, y las connotaciones que estas categorías conllevaban. Herzog explica que la designación de “español” era una forma abreviada —a partir del siglo XVII o antes— de “naturales de los reinos de España”. Esto lo que pretendía era componer un cuerpo español entre los que se enumeraban

⁸⁸⁰ BHM. Tea 165-36. vv. 240-246

⁸⁸¹ LYNCH, John. *La España del siglo XVIII...*, *óp. cit.*, p. 12.

⁸⁸² ÁLVAREZ GILA, Óscar – AMORES CARREDANO, Juan Bosco. “Introducción”. En: *Del espacio cantábrico al mundo americano: perspectivas sobre migración, etnicidad y retorno*, Óscar Álvarez Gila, Juan Bosco Amores Carredano, directores, Bilbao: Universidad del País Vasco, 2015, p. 9

“los naturales de Castilla, Aragón, Valencia, País Vasco y así sucesivamente”⁸⁸³. Esta distinción era importante porque permitía distinguir a un *español* de un *extranjero* debido a que el español formaba parte de la *comunidad política hispana* lo cual conllevaba ciertos derechos y obligaciones. “Aunque el contenido de éstos variaba dependiendo del lugar y la época, y de si la cuestión que se barajaba era legal o social, política o eclesiástica, doméstica o en la esfera pública, la vindicación de la calidad de «español» se hallaba siempre relacionada con la pretensión de gozar de un régimen especial, normalmente privilegiado, aunque a veces desaventajado, pero siempre exclusivo. Dado que la condición natural permitía el acceso a un sistema normativo particular, discusiones en torno a quién era español y quién extranjero aparecían normalmente sólo cuando era necesario distinguir entre unos y otros con el fin de aplicarles este régimen. Tales discusiones tuvieron lugar, por ejemplo, cuando —a raíz del monopolio de las Indias— era preciso clasificar a los candidatos a la inmigración o al comercio con el Nuevo Mundo —sólo los españoles fueron admitidos en él. O, cuando para obtener oficios públicos o beneficios eclesiásticos, hacía falta hacer lo mismo”⁸⁸⁴; aunque cabe aclarar que cada reino ibérico tuvo su propia teoría sobre la *naturaleza* para distinguir a los extranjeros de los naturales.

En la Tonadilla a tres *El lance de la naranjera* (1779) el argumento principal de la obra son los procesos migratorios en Madrid en la que interviene un soldado,

⁸⁸³ HERZOG, Tamar. *Vecinos y extranjeros: hacerse español en la Edad Moderna*, nota 4, Madrid: Alianza Editorial, [2006], p. 307. “El monopolio español en las Américas indias fue instituido a través de una serie de decretos reales, más tarde reproducidos en la Recopilación de Indias, título 27, libro 9. Inicialmente, los decretos se referían a los «naturales de nuestros reinos», por lo que no quedaba claro si los naturales de la corona de Aragón podían inmigrar y comercial en el Nuevo Mundo. Esta cuestión se resolvió formalmente en 1596 cuando el rey Felipe II declaró que el término incluía a los naturales de Castilla, Aragón, Cataluña, Valencia, Mallorca, Menorca, Navarra, y las tres provincias vascas: *Recopilación de Indias*, ley 28, título 27, libro. 9.” HERZOG, Tamar. *Vecinos y extranjeros...*, *óp. cit.*, p. 307. Es curioso ver como a finales del siglo XVIII a pesar de ser considerados naturales de nuestros reinos a los asturianos, gallegos o vizcaínos se les seguía considerando fuera de esta categoría en el teatro. Un ejemplo nos lo muestra el sainete *El gracioso salvaje americano* del año 1781 cuando uno de los personajes se refiere a ellos como salvajes: “Amigo,/eso aquí no es cosa nueva/ —si es gallego, o asturiano—,/que lo más de tales tierras/son muy salvajes.”BHM. Tea 155-3.

⁸⁸⁴ HERZOG, Tamar. “Naturales y extranjeros: sobre la construcción de categorías en el Mundo Hispánico”. En: *Cuadernos de Historia Moderna*, X (2011), pp. 22-23.

un francés-italiano y una naranjera. El extranjero, en este caso el francés-italiano, y el forastero formaban parte integral de una porción del mundo exterior a la capital. Las naranjeras eran trabajadoras ambulantes que pertenecían a la población flotante que buscaba trabajo día a día en la capital y en muchos casos eran consideradas forasteras. Por tanto esta tonadilla versa sobre las características de la vida urbana en la que se encuentran extranjeros como muestran el soldado y Casas (el extranjero):

SOLDADO	Dí ¿cual de los extranjeros en Madrid fue más famoso?
CASAS	El conde de Palatino y el tunante del Antioco ⁸⁸⁵

El “tunante de Antioco” parece ser que se refiere a un estafador que se hacía pasar por un prócer foráneo como también lo atestiguan las obras contemporáneas a éste: *Los menestrales*, de Trigueros, *La señorita malcriada*, de Iriarte, *El barón*, de Leandro Moratín, entre otras⁸⁸⁶.

En el caso del “Conde de Palatino” Covarrubias indica en su *Tesoro de la lengua castellana o española* que en estos tiempos

se llaman condes palatinos, en Roma ciertos cortesanos, que tienen privilegio de poder legitimar naturales, espurios, hazer notarios y licenciados, doctores y otras cosas..., ⁸⁸⁷

Con esta definición que nos regala Covarrubias, desde mi punto de vista, volvemos a la misma coordenada sobre los extranjeros y la legitimación en lo que respecta a la naturalización⁸⁸⁸.

⁸⁸⁵ Véase Anexo II. Ediciones de apuntes teatrales. II. 14. Tonadilla a tres *El lance de la naranjera*, vv. 143-146.

⁸⁸⁶ ANDIOC, René. *Goya: letra y figuras*, Madrid: Casa de Velázquez, 2008, p. 162. (Collection de la Casa de Velázquez; v. 103).

⁸⁸⁷ COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*, Edición de Marín de Riquer de la Real Academia Española, Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1993, p. 347.

⁸⁸⁸ No hay que olvidar que Surgen las *cartas de naturalización* que permitían a los extranjeros tener la categoría de naturales, y con ello convertirse en miembros de la comunidad y poder

Es importante señalar que existe otro personaje en esta tonadilla, como atestigua su nombre; la naranjera, que junto a los otros dos personajes escenifica el baile del cumbé. Este baile se representa justo antes de la pregunta que hace el soldado: “¿cuál de los extranjeros en Madrid fue más famoso?”. Andioc pone en tela de juicio si el siguiente poema que vamos a exponer tiene algo que ver con la mención que se hace del Conde Palatino:

Son, Lícori, tus manos virginales,
pues sabes como Conde Palatino
hacer que vuelva virgen la que vino
registro de burdeles y hospitales.
Con dientes de ahorcados y dogales
ejercitas las obras de Merlino;
con espada y broquel y jaco fino,
amazona nocturna a rondar sales.
Y porque no se quede parte ociosa,
de Italia abres la puerta a tu persona,
sin cerrar la de España sólo un punto.
Esto sí, pese a mí, es ser provechosa:
alcahueta, hechicera y valentona,
puta de marca y sodomita junto.⁸⁸⁹

Hago mención de este poema porque el cumbé es un baile que se utilizaba para caracterizar a todo aquel que era considerado extranjero o foráneo, y en muchas ocasiones se representaba de forma lasciva.

Las naranjeras pertenecen al mismo gremio o familia que las majas o vendedoras ambulantes y forasteras; al ser estos oficios de carácter esporádico se consideraban que estaban en las fronteras de la mendicidad o la prostitución.⁸⁹⁰ O también se podría pensar que este baile lo escenifican los tres personajes porque el tema principal de la tonadilla son los extranjeros o forasteros que llegan a Madrid; como lo muestra la seguidilla que sigue a continuación del cumbé, en la que se menciona al “sacamuelas” que en la

ostentar determinados privilegios en cargos públicos, beneficios eclesiásticos o para el comercio en el Nuevo Mundo. Estaba la naturalización con censo real y por integración.

⁸⁸⁹ Soneto erótico del XVII, publicado por Lustonó. ANDIOC, René. *Goya: letra y figura...*, óp. cit., p. 163.

⁸⁹⁰ ANDIOC, René. *Goya: letra y figura...*, óp. cit., p. 171.

poesía erótica del Siglo de Oro se refería a un goce⁸⁹¹, así como el “saca ojos” que seguramente hace énfasis en la falta de civilidad e integración de los forasteros a la comunidad:

[LOS TRES]	Es Madrid la ballena del mundo todo porque en él todo viene como es notorio:
CASAS	vienen marmotiñas.
NARANJERA	vienen también osos
SOLDADO	vienen sacamuelas
NARANJERA	vienen saca ojos ⁸⁹²

Por tanto, el juego de esta tonadilla estriba en la confusión entre mezcla de razas, entendiendo este concepto como sinónimo de impureza, debido a los movimientos migratorios que tenía la metrópoli.

2.1. Forasteros y grupos marginales: vecindad y factores de exclusión

La monarquía española se componía de varios reinos y de diversas comunidades, las cuales tenían cada una sus propios fueros, leyes y *naturales*; lo que indicaba que pertenecer a un reino excluía que pertenecieras a otro. Por tanto, la clasificación de las personas o comunidades en Castilla y la América hispánica eran distintas. En el siglo XVIII hubo una lucha importante en esta cuestión; por un lado existía la comunidad de *verdaderos* naturales en España y en América, en donde los extranjeros naturalizados en España seguían siendo extranjeros en las Indias y, de forma contraria, los extranjeros que se naturalizaban en las Indias no eran iguales a los naturales *verdaderos*.⁸⁹³

⁸⁹¹ *Ibíd.*, p. 163.

⁸⁹² Véase Anexo II. Edición de apuntes teatrales. II. 14. Tonadilla a tres *El lance de la naranjera*, vv. 177-184.

⁸⁹³ HERZOG, Tamar. *Vecinos y extranjeros...*, *óp. cit.*, p. 147.

Herzog estudia cómo conceptualizar las comunidades modernas, analizando las acciones locales y las interacciones cotidianas que permitían clasificar a las personas. Se centra en examinar los procesos de *identificación* y abandona la búsqueda de la *identidad*, lo cual me parece lo más indicado en nuestro caso porque esto nos permite identificar a los miembros de una comunidad y cuál era su pertenencia a ella⁸⁹⁴; debido a que en España e Hispanoamérica la naturaleza era una construcción social y jurídica. Es decir, la naturaleza se obtenía cuando se vinculaban a una comunidad, y se podía perder al dejar la comunidad, independientemente de su lugar de nacimiento o ascendencia. Parece ser que esto estaba bien establecido ya que el teatro breve hace gala de ello dejando constancia, por ejemplo, en la Tonadilla a tres *El primo indiano* (1788) de Pablo Esteve. En el siglo XVIII era bien sabido que la *naturaleza* se perdía cuando se emigraba a otras tierras por un tiempo prolongada. Por ello en esta tonadilla se hace referencia a la ausencia que el indiano ha tenido en España por vivir en las Américas, pero a pesar de ello espera no ser excluido y no ser tenido en la consideración de extranjero:

INDIANO

Ya es ésta la esfera adonde camino,
como suele el errante peregrino;
ya cobro aliento, ya soy todo contento.

Feliz quien besa ya la tierra de tu suelo,
¡oh, Madrid, mi delicia y mi consuelo!
Temeroso y confuso,
Madrid del alma,
vuelvo desde las Indias
a tu morada.

Siente una voz mi pecho
que le amenaza airada,
porque de Madrid hice
una ausencia tan larga

¡sí!, ¡sí!, ¡ay!;
pero otra voz me dice,
más dulce y grata,
que Madrid con sus hijos
no usa venganzas.⁸⁹⁵

⁸⁹⁴ *Ibíd.*, p. 33.

⁸⁹⁵ RÍPODAS ARDANAZ, Daisy. *El indiano...*, *óp. cit.*, p. 188.

Ahora bien, los forasteros que eran considerados los auténticos *bárbaros*, en palabras de Herzog, eran aquellos que no podían llevar una vida civil integrada a una comunidad. Surgen las *cartas de naturalización* que permitían a los extranjeros tener la categoría de naturales, y con ello convertirse en miembros de la comunidad y poder ostentar determinados privilegios en cargos públicos, beneficios eclesiásticos o para el comercio en el Nuevo Mundo⁸⁹⁶.

Existían dos factores importantes en los procesos de naturalización de los individuos: uno era el catolicismo, es decir pertenecer a una comunidad de individuos con las mismas creencias religiosas, que propician la plena aceptación en la comunidad; y la segunda, el comportamiento del individuo como miembro de un grupo, es decir la afiliación a un grupo.

Para un mayor entendimiento dividiremos a la población americana en *república de indios* y *república de españoles*. Aquellos que pertenecían a la república de los indios eran los nativos de América que no tenían ningún tipo de filiación con los españoles y por tanto eran considerados *salvajes*.⁸⁹⁷

A los indianos en el teatro breve casi siempre se les representa junto a grupos marginales que se les tiene en la consideración de extranjeros o forasteros al igual que ellos, por ejemplo en la Tonadilla a dúo *El indiano y la gitana* (1764) de Antonio Guerrero el caballero indiano dice a la gitana que es un forastero:

⁸⁹⁶ Durante los siglos XV y XVI los cargos públicos y los beneficios eclesiásticos se convirtieron en la propiedad privada de las comunidades, familias o individuos; y también se podía considerar como una recompensa que el rey daba a sus aliados y servidores leales; por ello estos beneficios estaban sólo destinados para los naturales. HERZOG, Tamar. *Vecinos y extranjeros...*, *óp. cit.*, p. 113.

⁸⁹⁷ Portillo nos explica que el mundo hispano con forma de monarquía y con un rey católico — *Hispaniarum et Indiarum Rex Catholicus* — era lo que se podría denominar una república de católicos. Cuando esta monarquía se expande a América sigue sus mismos modos de organización, es decir en repúblicas y reinos. Estas se dividen en este caso en república de indios y de españoles con relación a su adecuación en los postulados de la religión católica. Es decir, como la conquista se justifica en razones de tipo meramente católicas, esto implicaba que los *indios* una vez que se convirtieran al catolicismo y dejaran de lado cualquier elementos de identidad que fuera distinto al de la iglesia, propiciarían que dejara de existir su república, de modo que quedaría una sola. PORTILLO VALDÉS, José M. *Crisis atlántica...*, *óp. cit.*, p. 19.

CABALLERO De Cádiz he llegado
 muy placentero,
 no me sobra otra cosa
 sino dinero;
 y pues soy forastero,
 aquesto es llano,
 el empleo me falta...⁸⁹⁸

Uno de los puntos importantes a considerar era el cumplimiento que exigían las leyes de la fidelidad y del honor. La lealtad a la comunidad era un cumplimiento que debían probar todos aquellos que no eran nativos; es decir foráneos, y que debían comprometerse con la misma. Por ello en el sainete *El español extranjero y embustero charlatán* (s.a.), el indiano recién llegado hace hincapié en el deber que tiene de conocer las costumbres para poder integrarse en la sociedad, valiéndose de la instrucción de los peninsulares:

[INDIANO] Señora (¡gran dicha logro!),
 aquí el señor don Alberto
 me ha llevado hoy al Retiro
 porque, como forastero
 y recién venido, es fuerza
 valerme de los sujetos
 que tienen introducción,
 para que por este medio
 pueda uno ver lo que es digno
 de tal; pero, si en defecto
 he caído, desde ahora
 afirmo, juro y prometo
 no apartarme un solo instante
 de vuestro lado⁸⁹⁹

La extranjería era una discurso genérico que se utilizó durante el periodo moderno para excluir a ciertos grupos entre los que se encuentran los *españoles de origen africano*, los gitanos, los conversos y los moriscos. Al ser grupos que no se integraban en la sociedad y al no estar constituidos en ella, se les tenía en la consideración de extranjeros. El ejemplo más claro del trato que se les daba en

⁸⁹⁸ RÍPODAS ARDANAZ, Daisy. *El indiano...*, óp. cit., p. 59.

⁸⁹⁹ *Ibíd.*, p. 259.

el teatro a estos grupos, en este caso los gitanos, nos lo deja Pedro Antonio González Rubí en el Fin de fiesta *El indiano de la Oliva* (17-?):

GITANO	No es nada, por frioleras. Yo he robado más que el mundo; yo he muerto en Sierra Morena mas de cien hombres, y a otros, los acomodé en salmuera. He quemado seis lugares; he forzado mil doncellas; y, de un bofetón que di a un desesperado albéitar, la mula y su cuerpo fueron a parar a las estrellas y, al cabo de quince días, cayeron en Orihuela. ⁹⁰⁰
--------	--

Este fragmento lo que nos permite constatar, no es sólo la consideración de ladrones que se tenía hacia los gitanos, sino la falta de integración en la que vivían. También lo podemos constatar en las relaciones entre moros e indianos en el entremés *Los indianos de hilo negro* (1753) de José Julián de Castro, cuando el criado gallego habla sobre cómo quemaron a una mora en la playa:

MENDRUGO	Señor, don Holofernes Brincatapias, un indianu altu, chicu, gordu, entecu, que desembarcó ayer en Pertu Secu, viene ¡pardiez! A hablar a useñoría, sobre la xecutoria de su tía, que quemaron por mora en una playa, doña Fátima Aguirre, que Dios haya. ⁹⁰¹
----------	---

El sainete *El gracioso salvaje americano* (1781), como indica su título, se desarrolla en torno a un indio; personaje que es llevado a la Península como parte del cargamento del indiano. Es importante la categorización que se realiza en dicho sainete de este individuo, debido a que se le tiene en la consideración de extranjero porque ignora las leyes; es decir, es una persona que se

⁹⁰⁰ Véase Anexo II. Edición de apuntes teatrales. II. 17. Fin de fiesta *El indiano de la Oliva*, vv. 274-285

⁹⁰¹ RÍPODAS ARDANAZ, Daisy. *El indiano...*, *óp. cit.*, p. 16.

sobreentiende que no se le considerará vecino ni natural de la Península debido a su falta de integración en la sociedad española:

LUCAS

Ved
que es recién venido al pueblo,
y salvaje americano
que ignora nuestro comercio
y leyes; y así soltadle,
que yo a pagarle me ofrezco
a ese hombre.⁹⁰²

El salvaje americano (Festín) posteriormente hace la aseveración a su dueño (el capitán) de que es un forastero que es tratado con crueldad en tierra peninsular:

FESTÍN

Inhumano capitán,
de ti y tu tierra reniego,
pues tratan con tal crueldad
al infeliz forastero.
¡Entre qué fieros salvajes *llora*
me has traído!⁹⁰³

Por otro lado tenemos a los indianos, tenidos por forasteros en repetidas ocasiones. Para muestra de ello contamos con el sainete *La marquesa fingida y el robo del indiano* (1772) en el que el indiano se autodenomina forastero:

INDIANO

Señora, si un caballero
forastero que va a ciegas
pudiera llegar a ver
vuestros dos soles...⁹⁰⁴

El fin de fiesta *El indiano de la Oliva* de Pedro Antonio González Rubí (17-?) es un ejemplo de las prácticas castellanas con relación a la vecindad y los factores de exclusión. En esta pieza hay 16 personajes de los cuales las dos negras, los dos negros y el gitano forman parte de los grupos marginales. El indiano, el personaje principal, es un español que emigró a las Américas y volvió rico, llega a la península con una serie de enseres y cargamento entre los que se

⁹⁰² Véase Anexo II. Edición de apuntes teatrales. II. 6. Sainete *El gracioso salvaje*, vv. 341- 344.

⁹⁰³ *Ibíd.*, vv. 369-374.

⁹⁰⁴ RÍPODAS ARDANAZ, Daisy. *El indiano...*, *óp. cit.*, p. 82.

encuentran esclavos indígenas⁹⁰⁵. Estos son representados como negros seguramente por dos factores: (1) por su condición de esclavos y (2) por su estatus de foráneos; que es un factor de exclusión, lo que no les permitirá obtener la vecindad y por tanto nunca pertenecer a la comunidad española. Corresponden a lo que en América se denominó la *república de los indios*, cuyos integrantes eran habitantes de México; lo cual se desprende del eufemismo que utilizan para referirse al indiano como *guache*⁹⁰⁶:

NEGRAS	Cuando a España venimos, tula la negla nos facemos siola de la miseria. Y el guache, gualche, nos sulfoca de modo que nos maltrae. ⁹⁰⁷
--------	---

Se entiende que estos provienen de Veracruz por el canto que posteriormente hacen las negras y los negros:

En la Velacruz había
un mulato valentón,
que a las neglas nos tenía
dentro de su colazón.
Y nos decía,
con amor tielno,
que nos quelía,
pues descansaba

⁹⁰⁵ Flórez Estrada calculaba que en la América española había ocho millones de indios y cuatro de negros. Estos dos grupos eran considerados en un estado de incivilización y por lo mismo se consideraba eran incapaces de hacer un buen uso del derecho de representación. Por tanto, la actitud que los criollos tenían frente a estos grupos eran ser los encargados de tutelar a estas clases que consideraban dependientes y con una existencia apolítica; algo que los peninsulares no entendían. PORTILLO VALDÉS, José M. *Crisis atlántica...*, *óp. cit.*, p. 165.

⁹⁰⁶ Gacho: Eufemismo muy usado, por gachupín. Gachupín: "Históricamente, hombre nuevo en la tierra; español recién avecindado en la América, poco diestro en las cosas de este Continente". También podría venir del vocablo *guachinango* "Con la significación etimológica, sólo se aplica el nombre a un pueblo que también se llama *Huauchinanco*; pero el aztequismo no tiene esta significación, sino la de "gente de las poblaciones arribeñas, o distantes de la costa del Golfo." "Especie de pargo colorado, como los cachetes de los arribeños". Esta acepción y la anterior, tomada del diccionario cubano del Sr. Macías, son usadas especialmente en Veracruz. En los puertos del Pacífico llaman a los arribeños "guachos", que acaso es una abreviación de "guachinango" (Lo mismo en Tabasco y Yucatán)". SANTAMARÍA, Francisco J. *Diccionario de mejicanismos...*, *óp. cit.*, pp. 541, 568.

⁹⁰⁷ Véase Anexo II. Edición de apuntes teatrales. II. 17. Fin de fiesta *El indiano de la Oliva*, vv. 153-159.

de todos sus pesales
si nos hablaba.⁹⁰⁸

Este tipo de pieza nos muestran como la genealogía era un factor importante en la consideración que se tenía sobre un miembro de la comunidad; para los indianos era un factor importante para no ser excluidos en la península. En el caso de *El indiano de la Oliva*, el indiano hace gala de su origen español al hacer hincapié que su padre es castellano y que había emigrado a la Nueva España para hacer fortuna:

HIDALGO	¿Cómo por allá te ha ido, hijo, que nada nos cuentas?
INDIANO	Primorosamente, padre, pues, apenas salté en tierra de Nueva España, encontré mi fortuna ⁹⁰⁹

O la Tonadilla a cinco *La venida impensada del hermano de Indias* (1787) de Pablo Esteve, que es otro caso de un español que tiene familia en la península y llega con fortuna a ver a sus familiares.

Otro elemento a considerar dentro de este repertorio es la significación de color, por ejemplo en la Tonadilla a cuatro *El indiano y el gallego*, el indiano hace hincapié en el color negro de los habitantes de América:

INDIANO	Lo más extraño que allí se ve es tener todos negra la tez. ⁹¹⁰
---------	--

El color es un componente añadido que nos permite hacer una distinción y clasificación de los miembros de la comunidad de forma más clara, y crea

⁹⁰⁸ Véase Anexo II. Edición de apuntes teatrales. II. 17. Fin de fiesta *El indiano de la Oliva*, vv. 244-253.

⁹⁰⁹ *Ibíd.*, vv. 168-173.

⁹¹⁰ RÍPODAS ARDANAZ, Daisy. *El indiano...*, *óp. cit.*, p. 117.

mayor verosimilitud al ser un tópico en la representación del americano. A este indiano se le considera salvaje, como expone la criada:

INDIANO	Usted, misá Manuela, siempre me quiere honrar.
CRIADA	Vaya, dime, salvaje, lo que me traes de allá. ⁹¹¹

En la tonadilla no se especifica el origen español o americano del indiano, pero por la consideración que se le tiene, de salvaje, y por el vocabulario que utiliza se da por hecho que su origen es no europeo sino del Nuevo Continente. Es decir, es un criollo —español americano— venido a la Península que es considerado en estos territorios como foráneo.

2.1.1. Vizcaínos y gallegos

Los guipuzcoanos fueron un sector de la población que se interesó por los territorios de las Indias. Desde el año 1511 se vio una clara propensión de la administración de las tierras americanas para que colonizaran América; no se sabe con certeza la razón de ello, aunque hay autores que proponen que pudo deberse a que eran, desde el medievo, uno de los grupos más firmes de los mercaderes en el comercio internacional⁹¹². Por tanto, se asentó en América aquella población oriunda del Señorío de Vizcaya y de la provincia de Guipúzcoa que se dedicaban a la pesca, al transporte, el comercio y actividades navieras, las cuales les permitieron poder asentarse en el Nuevo Mundo⁹¹³.

⁹¹¹ “misá (o misia, miseá): tratamiento que en varios lugares de América «se antepone obsequiosamente al nombre propio de una señora cuya amistad se cultiva»; proviene de «mi» y de «sia» o «sea», síncope de «señora»”. RÍPODAS ARDANAZ, Daisy. *El indiano...*, óp. cit., p. 116.

⁹¹² OTTE, E. *Sevilla y sus mercaderes a fines de la Edad Media*, A. M. Bernal y A. Collantes de Terán (eds.), Sevilla: Fundación El Monte, 1996, p. 195.

⁹¹³ GARCÍA FERNÁNDEZ, Ernesto. “La herencia del indiano guipuzcoano Martín de Umansoro”, en: *Del espacio cantábrico al mundo americano: perspectivas sobre migración, etnicidad y retorno*, Óscar Álvarez Gila, Juan Bosco Amores Carredano, directores, Bilbao: Universidad del País Vasco, 2015, p. 17.

Un ejemplo de esta migración lo tenemos con el guipuzcoano Martín de Umansoro, indiano que estuvo en México y que pertenecía a una familia acomodada de Azcoitia. Cuando emprenden su viaje de regreso a España muere en el viaje, debido a una enfermedad que lo aquejaba, pero escribe un testamento gracias al cual se saben los bienes de los que disponía y el cargamento con el que llegó a la Península. Esto es importante para nosotros porque es un claro ejemplo de lo descrito en la literatura del Siglo de Oro español, así como de las obras de teatro breve del setecientos que se representaban en la metrópoli española:

[...] los bienes que traía en el barco que le llevaba a Sevilla son una manifestación palpable de que volvía a su villa de Azcoitia con una pequeña fortuna, de cuya adquisición muy poco sabemos, aunque se documenta su dedicación a la venta de especias (clavo, canela, jengibre, nuez moscada, etc.), probablemente también de ropas, vestidos, paños y tejidos (traía en él 20 enaguas ricas mejicanas, 38 mantillas de algodón y una camas con sus respectivos paños). También llevó a cabo operaciones de intermediación al cargar en el barco que se dirigía a Sevilla mercancías o regalos de castellanos residentes en México para entregarlos a sus familiares (paños [Paños de cama de Miguel López para su primo y de Martín de Aburruza para su primo de Sevilla. Y 13 envoltorios de Miguel López de Legazpi con enaguas, «pellones de grana», probablemente paños finos para trajes de fiesta, mástiles —acaso taparrabos que llevaban los aztecas—, etc.], oro [Llevaba oro en líos de cañamazo o en distintos envoltorios para Antonio de Espinosa, para Martín Abad de Lebare, que le dio Juan Ochoa de Elejalde y para la mujer de Juan Pérez, platero de San Sebastián. Y tres envoltorios de fustán de Miguel López de Legazpi para su hermano.], una cruz, una esclava, un conocimiento de 100 pesos de oro de minas de Carmona para con Pierres Gómez, vecino de México, etc.). Por la esclava debían pagarle el flete y 1 peso de tepuzque las personas que la iban a recibir en Sevilla, los parientes de Antón Bravo. Y finalmente no se ha de menospreciar su actividad como prestamista [...]⁹¹⁴

Los centros portuarios del comercio con América en los nuevos territorios dominados por portugueses y castellanos eran Lisboa y Sevilla, ante los cuales estaban muy presentes los intereses de mercaderes y transportistas vascos; debido a la llegada del oro y la plata del Nuevo Mundo, la cual tuvo una repercusión importantísima en las actividades económicas de la corona de

⁹¹⁴ *Ibíd.*, p. 27.

Castilla.⁹¹⁵ El ejemplo de Martín de Umansoro es uno de tantos que nos permite conocer el tipo de actividad profesional que tenían los indianos, en este caso eran el comercio y el préstamo;⁹¹⁶ razón por la cual este tipo de personajes en la literatura tenían un tratamiento particular en lo referente a la riqueza y a los vínculos de parentesco que otros personajes querían establecer con ellos. Angulo Morales y Aragón Ruano nos muestran en su artículo *Hombre rico, hombre pobre. Reflexiones sobre los retornos migratorios* cómo la figura del indiano va adquiriendo una inclinación hacia la filantropía, con el objetivo de “cumplir con Dios, el rey, su terruño y su familia” cuando volvía de América; dando ayudas a “escuelas, casas consistoriales, alhajas y ornamentos parroquiales, construcción de iglesias, fuentes, etc.”⁹¹⁷. Todo ello como hemos podido observar se hacía con la intención de mostrar la integración dentro de la comunidad y así poder contar con la naturalización.⁹¹⁸

En lo concerniente a la movilidad gallega, las fuentes judiciales (filiación y limpieza de sangre generalmente) han permitido conocer que los gallegos iban a América a través de varias vías; Cádiz, La Coruña y Ferrol incluso antes de 1778, año en que hay un cambio en el sistema comercial y de transportes a las colonias. Esta comunidad se dedicaba a actividades mercantiles y se dispersó por todos los territorios del Nuevo Mundo. Existía una concentración representativa de población gallega en Cuba-Río de la Plata-Brasil⁹¹⁹. La migración se comportaba de la siguiente manera:

en el siglo XVII, sólo el 4% de los hijos emigran y de ellos lo hace a América en esta comarca [compostelana] sólo uno de cada quince. En el siglo XVIII más del 10% de los hijos emigran, y de ellos lo hace a

⁹¹⁵ *Ibíd.*, p. 41.

⁹¹⁶ *Ibíd.*, p. 42.

⁹¹⁷ ANGULO MORALES, Alberto – ARAGÓN RUANO, Álvaro. “Hombre rico, hombre pobre. Reflexiones sobre los retornos migratorios a finales del Antiguo Régimen en el Norte peninsular”. En: *Del espacio cantábrico al mundo americano: perspectivas sobre migración, etnicidad y retorno*, Óscar Álvarez Gila, Juan Bosco Amores Carredano, directores, Bilbao: Universidad del País Vasco, 2015, p. 116.

⁹¹⁸ Ver HERZOG, Tamar. *Vecinos y extranjeros: hacerse español en la Edad Moderna*.

⁹¹⁹ EIRAS ROEL, Antonio. “La emigración gallega a América. Panorama General”. En: *La emigración española a Ultramar, 1492-1914*, Madrid: Ediciones Tabapress, 1991, p. 19.

América uno de cada siete; y para los últimos años del siglo (1792-93) ya son uno de cada tres los que emigran a América⁹²⁰.

Datos interesantes aportan los testamentos de la Comarca de Tuy en la que González Lopo, aprecia una

[...] traslación de la emigración de Castilla y Andalucía (Madrid y Cádiz principalmente) a Portugal y a las Indias desde mediados del siglo XVIII. En el conjunto del siglo la proporción de hijos en América es del 12% del total de emigrados que señalan los testamentos; pero la proporción sube mucho en las décadas anteriores a la emancipación, en las que sabemos que la emigración efectivamente se intensifica. Los ritmos de la emigración que trazan las menciones en los testamentos tudenses van intensificándose desde mediados del XVII a finales del XVIII, al compás de la subdivisión de la propiedad que trae consigo el fuerte crecimiento demográfico de la zona, hasta que éste se detiene poco después de 1750. Pero la emigración sigue *in crescendo* hasta después de 1800, como un reflejo de la pauperización experimentada por la comarca. En contraste con la comarca compostelana donde la emigración del XVIII se realiza a las Castillas, a Andalucía y al virreinato del Plata; en la comarca del Tuy se emigra a Portugal, a las Indias en general, y también ya en esta época a “los Brasiles”⁹²¹

También es importante tomar en consideración el papel de los gallegos en el ejército y la marina real. A partir de 1702 son enviados a Cuba y Nueva España para prevenir los ataques de los ingleses y “en los reinados de Carlos III y Carlos IV la guarnición de Buenos Aires se confía casi enteramente a soldados gallegos de la Bandera de Recluta de La Coruña (1784-1799) y es bien conocido el papel del “Tercio de Voluntarios de Galicia” en la defensa de Buenos Aires (1807). Ya desde 1764 en los Correos Marítimos salían regularmente cada dos meses de La Coruña diez o doce hombres con destino a los regimientos de Buenos Aires: se sabía que de estos soldados ninguno volvía. Además se señalaba la llegada a Montevideo y Buenos Aires de gran número de polizones en los Correos Marítimos.”⁹²² La mayoría de los migrantes gallegos de la

⁹²⁰ *Ibíd.*, p. 19

⁹²¹ *Ibíd.*, p. 20. Ver obra: GONZALEZ LOPO, Domingo. *Una aproximación a la emigración de la Galicia occidental entre mediados del siglo XVII y el primer tercio del XX a través de las fuentes de Protocolos y Archivos Parroquiales.*

⁹²² EIRAS ROEL, Antonio. “La emigración gallega...”, *óp. cit.*, p. 34

primera generación que llegan a América son de condición rural, jóvenes sin una formación profesional, frecuentemente analfabetos⁹²³.

Volviendo a la emigración vizcaína hacia América, una de las principales zonas fue La Villa de Balmaseda, situada en la comarca occidental de Vizcaya. Los lugares a los que emigraban principalmente fueron: México, Cuba y Perú. Hasta principios del siglo XVIII México era un lugar muy atractivo debido a sus centros mineros en Chihuahua, Guanajuato y Zacatecas; después siguió La Habana, y por último el Alto Perú en donde se encontraban los centros mineros de Potosí y Lima. Esto no quiere decir que fueran los únicos lugares en los que se asentaron los vizcaínos, podemos encontrarlos en Venezuela (La Guayra y Caracas), Chile, Colombia (Cartagena de Indias), Guatemala y Panamá.⁹²⁴ Al llegar a suelo americano, desarrollaron varias actividades entre las que se encuentran: mercaderes de plata, comerciantes, funcionarios, cargos militares, entre otros⁹²⁵.

Potosí fue el centro minero más mencionado en el teatro y existen un sin número de obras que dedican alguna frase a dicha actividad; la minería. Los recursos preciosos de América fueron un tópico de símbolo de riqueza de ese continente. Yagüe nos explica que sirvió como tópico expresivo por parte de escritores como Lope, Tirso, Góngora, Quevedo o Calderón; hecho que se prolongó hasta el siglo XVIII⁹²⁶.

⁹²³ *Ibíd.*, p. 35

⁹²⁴ GÓMEZ PRIETO, Julia. "La emigración vizcaína hacia América. Los indianos de Balmaseda: Siglos XVI-XIX". En: *La emigración española a Ultramar, 1492-1914*, Antonio Eiras Roel (ed.), [I Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna, que tuvo lugar en Madrid, del 11 al 13 de diciembre de 1989], Madrid: Tabapress, [1991], p. 160.

⁹²⁵ *Ibíd.*, p. 160.

⁹²⁶ YAGÜE BOSCH, Javier. "Aspectos de la visión de América en los Ilustrados". En: *Cauce*, Núm. 14-15, p. 657. Ver artículo para ver la explotación del tópico en la literatura del Siglo de Oro español y cómo se utiliza en la crítica del lujo en el siglo XVIII con la obra *Primera Sátira a Arnesto* de Jovellanos: Ya ni el rico Brasil, ni las cavernas/del nunca exhausto Potosí nos bastan/a saciar el hidrópico deseo,/la ansiosa sed de vanidad y pompa. Citado por YAGÜE Bosch, Javier. "Aspectos de la visión de América en los Ilustrados". En: *Poesía del siglo XVIII*, edición, introducción y notas de John H. R. Polt, Madrid: Castalia, [1982], p. 658.

El principal motor de la economía de la colonización en el siglo XVII era la minería. La plata de América, era la que movía gran parte del comercio de los territorios indianos y de España; además era el soporte de la seguridad logística, porque al estar lejos de los puertos sus periferias eran inatacables, permitiendo sufragar los gastos navales que era lo que le daba solidez al conjunto territorial⁹²⁷. Los principales centros mineros eran Zacatecas y Potosí.

La minería fue un factor muy importante en las colonias, porque al necesitar de mano de obra el virreinato del Perú desarrolló las llamadas “mitas”. Esto se debe a que los mineros eludían a los cabildos y autoridades virreinales y enviaban sus propios procuradores a España, con memoriales sobre sus aspiraciones, como por ejemplo: *Las cosas que don Alonso de Oñate, procurador general de los mineros de la Nueva España, Nueva Galicia y Nueva Vizcaya ha de suplicar al Rey nuestro señor en su Real Consejo de las Indias haga merced a los mineros para el reparto, conservación y aumento de sus haciendas*⁹²⁸; lo cual significó la demanda de esclavos negros y de mano de obra oriental que venía de Filipinas. Hecho que Menéndez Pidal lo considera como la principal razón de entrada de negros y orientales a territorios americanos⁹²⁹.

Los personajes de vizcaínos y gallegos en el teatro se representaban como parte de los grupos minoritarios en la España del siglo XVIII. La Tonadilla a seis *Un vizcaíno, un indiano, un gallego, un mercader, una tapada y un negro* (ca. 1762) de Luis Misón. El mercader era una figura importante para la identificación y expulsión de extranjeros; con lo cual estar en la lista de naturales dependía de la riqueza y del estado de los negocios, más allá de su condición de foráneo. En el caso de los gallegos y vizcaínos al pertenecer a otros reinos los hacía merecedores de ser llamados *salvajes*, en esta tonadilla, a pesar de ser *naturales de los reinos de España*, e incluso, en el caso del gallego, se realiza una distinción lingüística del resto de personajes para hacer mayor hincapié de su

⁹²⁷ RAMOS, Demetrio. “Prólogo: La época de la sufrida culminación Americana”, p. 28

⁹²⁸ *Ibíd.*, p. 29

⁹²⁹ *Ibíd.*, p. 29

inferioridad⁹³⁰. Es curiosa la categorización que se realiza de estos personajes como *salvajes* porque los pone en el mismo escalafón que al negro. Es decir, el indiano, que en este caso es un forastero, considera *salvaje* al negro y a su vez el mercader estima *salvajes* al vizcaíno, por ser de otra tierra:

MERCADER	Que te estés en la tienda, salvaje, pues desde tu tierra para eso te traigo.
VIZCAÍNO	Pues no quiero: ya estás respondidos.
GALLEGO	¿Cúmu deisa suerte lle parlla a mi amu? ⁹³¹

El caso de los gallegos y su presencia en escena como extranjeros lo encontramos en el sainete *Las naciones* (1769) de Francisco Hernández. Es importante analizar el título de dicho sainete porque es un ejemplo claro del complejo universo que existía entre los siglos XVI y XVIII con relación al estatus que cada grupo tenía en la sociedad ibérica. En el caso de este sainete comparten escena gallegos, franceses, moros y negros, cada uno con su propio deje lingüístico y baile.

Es decir, el título hace énfasis de la construcción social y legal tan compleja de la comunidad de naturales de la península ibérica, que no sólo se basaba en características culturales y lingüísticas ni de nacimiento; sino que se fundamentaba en la suposición de que eran personas que querían vivir juntas, y en su deseo de pertenecer a una comunidad, para poder ser considerados como vecinos y naturales. Ya hemos dicho anteriormente que uno de los factores para

⁹³⁰ Como ya lo hemos expuesto anteriormente; los vizcaínos y gallegos fueron reconocidos como naturales. Con respecto a las pruebas culturales y lingüísticas, los tribunales, los funcionarios reales y los litigantes se vieron obligados a admitir que estas no eran pruebas para distinguir a los naturales de los extranjeros. Es decir, no existía una única fórmula para ser “natural de los reinos de España” debido a que cada reinos español tenía cada uno su propia cultura y lengua. HERZOG, Tamar, *Vecinos y extranjeros...*, *óp. cit.*, p. 170. Esto no quiere decir que en el día a día de la metrópoli no existiera una categorización de la población de acuerdo a su origen, como bien lo expone el teatro.

⁹³¹ RÍPODAS ARDANAZ, Daisy. *El indiano...*, *óp. cit.*, p. 55.

integrarse era ser católicos, y la otra su comportamiento individual y su pertenencia a ciertos grupos sociales. En este caso, este sainete se refiere a *naciones* porque ejemplifica a través de los usos lingüísticos y cultura —a través de los bailes— la pertenencia de cada uno a una comunidad distinta, pero compartiendo cada uno su carácter extranjero.

Otro ejemplo de esta naturaleza lo tenemos con el entremés *El anticuario* (1769) de Pablo Esteve, a través de sus personajes entre los que se encuentran una gitana, un gallego y un negro. Como únicamente contamos con el guión musical, a partir de los bailes que se indican en el mismo se desprenden los personajes que intervinieron en la pieza. La gitana baila y canta una seguidilla con su característica lingüística propia —el ceceo— y a continuación se indica que se cantará una gaita y un cumbé (Figura 48).



Figura 48. BHM. MUS 71-19. Fragmento parte de oboes. Entremés *El anticuario*.

El universo del sistema de clases en el siglo XVIII nos permite comparar realidades muy distintas, desde la de las élites privilegiadas hasta las del pueblo llano que conformaba la población de Madrid a través de los movimientos migratorios, no sólo dentro de la península si no en este caso entre América y Europa. De modo que se verá reflejado en el teatro breve de la época como es el caso del sainete *El Indiano embustero*.⁹³²

⁹³² “Según de la Barrera y Leirado —que lo registra como “entremés”—, circuló impreso en pieza suelta [...]. El hecho de haber sido la pieza incluida entre las de la primera mitad del XVIII por quien tuvo el impreso en sus manos nos ha llevado a fijar tentativamente el momento de su composición entre 1755 y 1760, lapso que se compadece —si bien el dato está lejos de ser

Este sainete nos muestra el movimiento migratorio a lo largo de estas centurias de las personas entre continentes, sobre todo en cómo afectaba en el ámbito familiar. Ésta es la razón por la cual muchos indianos regresaban a su país de origen. También se alude a algunos de los principales puertos de indianos:

ESPOSA

Hoy le espero,
que desde Cádiz me escribió primero
mi deseado esposo, amante y fino,
que desde Lima con la flota vino;
y hoy corresponde el día
de que llene mi casa de alegría.⁹³³

2.1.2. Extranjeros o semiextranjeros: los otros

En estos casos nos encontramos a los *otros*, es decir a los gitanos, chuetas, moros o católicos extranjeros. Durante el siglo XVIII a los gitanos se les clasificaba como extranjeros o semiextranjeros, porque se aducía que tenían una conducta individual. Pertenecían a un grupo en las que tenía formas de conducta que los encajonaba en comunidades locales que no estaban integradas en la sociedad española y que rechazaban cualquier tipo de asociación con la comunidad local. En este tema Herzog concluye que la comunidad de naturales españoles estaba definida con relación a la religión y a la integración, y que se utilizaba el discurso de la integración para rechazar a las personas partiendo de la base que procedían de grupos marginales.⁹³⁴

Es decir, la integración era el factor más importante para considerar extranjera o natural a una persona; independientemente de haber nacido en territorio español. Por ejemplo en el caso de los gitanos durante los siglos XVII y XVIII la denominación de pertenecer a esta comunidad la “asumían voluntariamente individuos de mal vivir. Estos individuos eran ciudadanos corrientes que, aunque habían nacido en la Península como vasallos del rey, elegían

decisivo — con la consideración en los versos finales, por parte del indiano, de “el año noventa” como algo remoto.” RÍPODAS ARDANAZ, Daisy. *El indiano...*, *óp. cit.*, p. 24.

⁹³³ BNE. MSS/14523/18, vv.9-13.

⁹³⁴ HERZOG, Tamar. *Vecinos y extranjeros...*, *óp. cit.*, p. 179.

comportarse de una manera antisocial e ilegal”⁹³⁵ ellos tenían la capacidad para poder elegir su dependencia y adhesión individual a la comunidad gitana. Cabe aclarar que esto no es reflejo de la realidad, por ello los archivos judiciales hacen referencia a los *gitanos buenos*; que eran todos aquellos que estaban exentos de las medidas antigitanas a pesar de su origen.

El rey tenía plena capacidad de otorgar la naturalización a todo aquel extranjero que considerara se la mereciese. Esto por supuesto ocasionó una serie de conflictos entre el rey y el reino que conllevó a la distinción entre naturalización por integración y la naturalización por concesión real.⁹³⁶ Esta figura jurídica fue un debate político a lo largo del siglo XVIII, y muestra de ello tenemos como ejemplo el sainete *El indiano fingido*⁹³⁷ cuando uno de los personajes, la madre que quiere casar a su hija con un indiano rico, se refiere al indiano como aquel que ocupa un cargo público importante, a tal punto que podría darle a alguien el cargo de corregidor:

MADRE	Pues, hombre, ¿no puede darte un empleo, en sus estados, de corregidor?
PAJE	¿A mí? ¡qué corregidor tan guapo haría yo! ¡No me entra! Yo estoy todo atolondrado; este indiano o este posma, que dicen que es tan bizarro, jamás me ha dado un doblón: [...] ⁹³⁸

En este caso, se está refiriendo la madre y el paje al cargo de corregido porque es de suponer que era del conocimiento de la población que este tipo de cargos eran otorgados por nombramiento real. Es decir, quien ostentara este título

⁹³⁵ *Ibíd.*, p. 190.

⁹³⁶ *Ibíd.*, p. 125.

⁹³⁷ BHM. Tea 212-24 ; BNE. MSS/14595/5.

⁹³⁸ RÍPODAS ARDANAZ, Daisy. *El indiano...*, *óp. cit.*, p. 242

adquiría la naturalización por concesión real; el corregidor era un oficial de la administración local que en

principio tenía competencia en las ciudades, pero desde los Reyes Católicos va extendiendo sus facultades político-administrativas a territorios más amplios y acaba convirtiéndose en verdadero gobernador de un territorio circundante a las ciudades, ampliando sus facultades iniciales, teniendo un ámbito de competencias mayor que la propia ciudad y villa en la que ejercía su función principal, para ser juez de apelación de las poblaciones situadas en el ámbito de su competencia o corregimiento, siendo un juez intermedio entre los alcaldes locales y las audiencias, tanto fueran lugares de realengo como de señorío⁹³⁹

Por esta razón algunas personas en ocasiones querían ser consideradas como indianos o tener cierto abolengo real, por el tipo de concesiones que ello conllevaba. Un ejemplo de este tipo de clasificación nos lo muestra en forma satírica la Tonadilla a dúo. *La madama chasqueada y el francés de los violines* (1774) de Castel; en ella la madame (Nicolasa) argumenta que procede del Gran Miramolín y el violinista (Soriano) que su padre fue virrey. Es decir, por un lado ella quisiera tener orígenes nobles moriscos y él por el otro americanos; por supuesto que todo ello se hace en forma burlesca para hacer una sátira de las pretensiones que muchos extranjeros tenían de pertenecer una categoría o clasificación distinta de la que realmente ostentaban:

NAVARRA	Usted para ser mi esposo de reyes ha de venir, porque traigo yo mi origen desde el gran Miramolín
SORIANO	eh, mi padre fue virrey eh, miento que fue albañil, eh, mi abuelo alfereda eh, yo ser par en París ⁹⁴⁰

Los privilegios y beneficios que podían disfrutar unos y otros se remonta a la Baja Edad Media y la Edad Moderna en la que existía la condición de *vasallaje* y

⁹³⁹ *Diccionario panhispánico del español jurídico*, dirigido por Santiago Muñoz Machado, vol. 1, España: Santillana Educación, 2017, pp. 657-58.

⁹⁴⁰ BHM. MUS 98-17, ff. 10-11.

naturaleza. El vasallaje consistía en las relaciones verticales con el rey; mientras que la naturaleza eran las relaciones horizontales entre los miembros de una comunidad. Es a partir del siglo XVIII, como lo apuntamos anteriormente, que con la denominación *naturales de los reinos de España*⁹⁴¹, la *naturaleza* se convirtió en la definición de todos los españoles y en consecuencia a todo aquello que no perteneciera a este grupo se le denominaba *extranjero*.⁹⁴²

Otra categoría es la de *vecino*, en la que se incluía a los inmigrantes arraigados. Quien ostentaba dicha categoría, durante el siglo XV, tenía asegurada la libertad de inmigración en la Península; ya en el XVI el derecho al libre tránsito fue definido como *derecho natural*⁹⁴³, pero existían las excepciones:

La afirmación del derecho natural de toda persona, española o extranjera, a emigrar de un sitio a otro, adquiriendo la condición de vecino —y por tanto de natural—, sólo tenía una excepción: a partir del siglo XVI los que quisieran instalarse en los dominios de España tenían que ser católicos. La explicación era simple: como seres humanos, los no católicos gozaban sin duda del derecho de inmigración; pero, debido a su fe religiosa, no podían integrarse plenamente en la comunidad. Por tanto, podían ser residentes, pero no vecinos (ni naturales); y su presencia, incluso cuando era permitida y prolongada, como era el caso de algunos protestantes, era temporal por definición.⁹⁴⁴

Esto nos permite saber qué clase de comunidades existían, cómo percibían su participación las personas que participaban a ellas, y de qué modo argumentaban para excluir o incluir a sus contemporáneos. Generalmente se utilizan las cartas de vecindad y naturaleza para estudiar los procesos de integración o exclusión, pero un elemento que también nos sirve para ver cómo se clasificaban los miembros de la comunidad es el teatro. Las artes escénicas nos dan una muestra de los derechos que tenían o de aquellos que deseaban

⁹⁴¹ Categoría que tuvo sus primeros debates en la España colonial a finales del XVI y principios del XVII, e hizo su aparición en la España metropolitana hasta principios del XVIII. Los *naturales de los reinos de España* se oficializó en 1596 cuando a todos los naturales de cualquier reino de España podían emigrar a las Indias y dedicarse al comercio transatlántico. HERZOG, Tamar. *Vecinos y extranjeros...*, *óp. cit.*, p. 24, 36.

⁹⁴² *Ibíd.*, p. 16.

⁹⁴³ *Ibíd.*, p. 18.

⁹⁴⁴ *Ibíd.*, p. 18.

ostentar para adquirir un estatus y crear una imagen pública de lo que eran o deseaban ser. Esto nos permite saber que en el siglo XVIII se seguía cuestionando la pertenencia de una persona a una comunidad.

Con lo antes descrito, sabemos que los agentes o intereses que estaban implicados en ello —la pertenencia dentro de la comunidad— eran cuestiones de tipo político y de dominio territorial; lo cual estaba claramente reflejado en el teatro breve del momento, e influía en el modo de ver, pensar y actuar de la metrópoli. Los derechos de vecindad y naturalización, nos queda claro, eran bien conocidos por todos los actores de la comunidad; es decir, eran categorías humanas que no se escapaban a ninguno de sus integrantes y que se evidencian en el teatro.

CONCLUSIONES

Una vez concluida nuestra investigación, procede volver sobre las hipótesis que la sustentaban, y que en gran medida (hasta donde nuestro estudio de las fuentes lo permite) quedan verificadas. En efecto, se ha indagado a fondo en el discurso de la integración de lo ajeno en la sociedad de la época y lo que se entendía como exótico en el discurso teatral de la *diferencia* y la *otredad*, estudiado a partir de América y África en el teatro madrileño del setecientos. En este siglo, lo ajeno estudiado a partir de América y África se manifestaba de una forma reconocible en el teatro breve y su música. La diferencia formaba parte de los debates sobre la diversidad de los seres humanos, las categorías de la población, la identidad racial, los sistemas de integración de la población, las movilidades humanas y el etnocentrismo. Mediante los procesos de selección, que están presentes en la conformación de una identidad racial en el teatro y su repertorio ligado a los bailes lascivos con influencia africana o americana, se asimila y reconoce como un indicador de la diferencia aquello que está vinculado a temas filosóficos, políticos y sociales. De este modo, se construye una forma de consumir y representar la idea de la *diferencia* y la *otredad*.

Para justificar estas afirmaciones, a lo largo del estudio se ha profundizado en los aspectos planteados en los objetivos que nos llevan a concluir que:

1. La identidad es una entidad hipotética de difícil definición que nos sirve para conocer e interpretar la realidad, un proceso complejo que se desarrolla a lo largo del tiempo que no puede desvincularse de los referentes culturales. La música, como manifestación artística y cultural, es un discurso e indicador que nos permite comprender la identidad desde el proceso de formación y desde el contenido. Su estudio se acopla al espacio social al que pertenece, produciéndose la selección de los individuos a los que representa.

El proceso de conformación de la identidad racial estaba marcada por políticas étnicas que conciernen a los grupos minoritarios, lo cual incide

en la representación de la hibridación cultural que se construyó a lo largo de siglos en la Península Ibérica.

2. Los bailes lascivos se utilizan en diferentes discursos y espacios para distinguir a los grupos minoritarios, los considerados los *otros*. Se ha elaborado un repertorio de obras teatrales breves que incluyen las partituras conservadas en la Biblioteca Nacional de España y la Biblioteca Histórica Municipal. Resultado de este trabajo son una serie de tablas que detallan los datos de fecha, autor, título, signatura donde se conserva, categoría y datación. (Anexo I).
3. Una vez clasificado el repertorio se ha podido observar la abundante presencia de piezas de teatro sobre grupos minoritarios relacionados con América y África, lo que muestra su importancia en el espacio urbano de la metrópoli durante el periodo 1701 a 1810. En esta categoría destacan los bailes lascivos. Los que tienen un patrón rítmico similar son: *zarambeque*, *paracumbé*, *cumbé*, *muchitanga*, y el *mandingoy*. Dentro de la clasificación que realizamos de bailes lascivos destacan la *zarabanda*, el *mandingoy*, el *zarambeque*, el *fandango* inserto en las seguidillas y el *canario*. Otros bailes como *Juan Redondo*, el *cachumbo* y el *tango* se presenta en el repertorio de forma puntual para caracterizar a personajes negros.
4. El repertorio estudiado da fe de la gran cantidad de títulos que hay sobre la materia. La temática más frecuente es la referente a indianos, seguida de negros y por último de caníbales y salvajes. Los registros y las transcripciones de las piezas más significativas se incluyen en el Anexo II.
5. Los bailes de teatro, en concreto los que representan y caracterizaban a negros africanos o americanos, indianos, esclavos y gitanos, durante el periodo que abarca este trabajo, son muestra de las movilidades humanas y los factores de exclusión en la Península. Los registros y las

transcripciones de los bailes más significativos se incluyen en el Anexo III.

6. La música que señala y permite establecer los signos y tópicos de la diferencia en los distintos grupos minoritarios que estudiamos a lo largo de este trabajo, se hacen ver de forma recurrente en el discurso teatral, así como en la iconografía (en el caso del salvaje en este trabajo). En ambos casos este recurso es utilizado para describir y caracterizar personajes y situaciones. En ellas se identifica al *otro* como aquel que va en contra de la naturaleza (europeo-salvaje) y de las convenciones sociales (civilizado-incivilizado). A este respecto el salvaje dentro de la clasificación de la humanidad se encuentra al final de la cadena y debe ser domesticado, ordenado y humanizado. Se establecen patrones rítmicos a través de los bailes para la correcta identificación por parte del público del considerado salvaje o incivilizado, así como rasgos asociados al erotismo, la jocosidad, la gracia, el alboroto que representan en el caso del repertorio estudiado lo “exótico o extraño”. En el siglo XVIII, estos rasgos se reconocen como propios de determinados sectores de la población.
7. Los textos de los bailes tenían una función de entretenimiento, pero a través de este repertorio se pueden reconstruir realidades que son referentes de lo ajeno, a partir de un exotismo primitivista.
8. Los bailes que se reconocen como lascivos son el *zarambeque*, *paracumbé*, *cumbé*, *muchitanga* y *mandingoy*. Estos bailes tienen características compartidas. Se analiza la raíz etimológica de algunos bailes para encontrar las relaciones con África y América, y sus características rítmico-melódicas que permitían exponer la identidad racial de los personajes. Eran instrumentos de diferenciación racial que se vinculaba con las clases minoritarias, y se ejecutaban los bailes en celebraciones y como forma de entretenimiento. Su sonoridad se identificaba con la

diversión. Ahora bien, la relación existente entre la diversión y los grupos minoritarios se afianza en el teatro, y se utiliza para caracterizar a los personajes pertenecientes a estos grupos. De este modo, se difunde y asimila un discurso sonoro que se reconoce como propio de lo diferente, lo incivilizado y no español; conformando una identidad racial que compartían los considerados civilizados y españoles con los incivilizados y no españoles.

9. La música de estos bailes se encontraba en códigos y tratados, formó parte de las celebraciones religiosas, populares y aristocráticas. Son danzas que tienen en su mayoría un origen africano, pero no son una transcripción de aquellas danzas africanas autóctonas o escenificadas en las procesiones religiosas, sino más bien una recomposición de los motivos y patrones musicales de aquellas danzas adecuadas a los instrumentos europeos, técnicas de rasgueado y progresiones armónicas. Es decir, se adecuaron a los oídos de los europeos para su mejor entendimiento y aceptación.

En función de las respuestas a los objetivos propuestos y respecto a las dos hipótesis planteadas al inicio de esta investigación, verificamos que:

Primera hipótesis

El discurso teatral de la *diferencia* y la *otredad*, estudiado a partir de América y África en el teatro madrileño del siglo XVIII es un reflejo de cómo se integraba lo ajeno con lo conocido en la sociedad de la época y de la idea de lo que se entendía como exótico.

1. El exotismo se construye bajo el paradigma del desconocimiento. El tipo de exotismo que encontramos en el repertorio estudiado es el exotismo primitivista que se basa en la expresión o manifestación propia de las sociedades primitivas, siendo el responsable de la

construcción de la figura del “buen salvaje”. Esto se concluye porque el exotismo primitivista tiene su auge con los viajes de descubrimientos en el siglo XVI, lo que lleva a idear imágenes de tierras lejanas inspirándose en una edad de oro, algo que ya estaba caduco (por ello también lo de primitivista) y que sirvió como referente para la construcción de la idea de lo americano y africano en el teatro breve.

2. El repertorio que analizamos en este trabajo nos muestra la concepción de una parte del mundo según la visión europea, idealizando las creencias de los salvajes, sus amores, sus enfermedades, el diálogo que un salvaje puede establecer con aquellos considerados civilizados en tierras ajenas a él, etc. Este tipo de obras siguen una misma línea argumental que tiene como base la literatura de viaje y los ensayos filosóficos de la época. En conclusión, la figura del salvaje siempre es interpretada desde una visión etnográfica, en la que se idealiza a una sociedad que es descrita desde la realidad del dramaturgo y que es totalmente ajena a los modos de vida europeos. No hay que olvidar que estamos en el siglo de la Ilustración y que el retrato del salvaje se ciñe a las premisas de lo civilizado e incivilizado.

3. El discurso español sobre la negritud se asocia a África y América, y en él encontramos los elementos de la esclavitud y la colonización.

4. La *otredad* en España siempre ha estado asociada a los deseos de la cristianización de los territorios que conllevó la hibridación de varias culturas y a su construcción a partir del discurso de la negritud.

El color de la piel era un elemento muy importante para la significación de la identidad, el cual servía para identificar y señalar a los grupos considerados marginales. El teatro es uno de los mejores exponentes de esa realidad y por tanto del discurso de la otredad. Las

obras de teatro expuestas en este trabajo son una muestra de los factores de exclusión y de la realidad racial vigente durante la Ilustración en la Península Ibérica.

5. Es imposible definir en muchas ocasiones la procedencia étnica de los personajes, debido a que muchas de las obras son producto de una hibridación cultural en las que se mezclan características de unos y otros, pero hay similitudes en el repertorio y hemos establecido paralelismos a través de la jerga y la fonética. Es decir, en ocasiones se establece la diferenciación de los personajes a través de herramientas fonéticas y el habla, como es el caso del gitano, negro e indiano.

6. En el caso de la caracterización o representación del indiano, nos centramos en examinar los procesos de *identificación* y abandonamos la búsqueda de la *identidad*, lo cual nos pareció lo más indicado en nuestro caso porque nos permitió identificar a los miembros de una comunidad y cuál era su pertenencia en ella, debido a que en España e Hispanoamérica la condición de natural de algún reino era una construcción social y jurídica. Es decir, en el teatro encontramos un reflejo de las interacciones cotidianas de las comunidades de indianos en el siglo XVIII en la Península. La extranjería era un concepto genérico que se utilizó durante el periodo moderno para excluir. Las categorías jurídicas de los distintos miembros de la sociedad española durante la época moderna se dividían en: vecino, natural y extranjero. Cuando determinado grupo humano no se integraba en la sociedad y no estaba constituido en ella, se le tenía en la consideración de extranjero.

La monarquía española se componía de varios reinos, por tanto la clasificación de las personas en la Península y en América era distinta. En el siglo XVIII hubo un debate importante sobre esta cuestión; por un lado existía la comunidad de *verdaderos* naturales de

España y de América, en donde los extranjeros naturalizados en España seguían siendo extranjeros en las Indias y, de forma contraria, los extranjeros que se naturalizaban en las Indias no eran iguales a los naturales *verdaderos*. Esto lleva a una forma de representación del indiano como forastero, extranjero y extraño; y por ello, conviven en escena con otras castas como son tipos regionales europeos y españoles, negros, gitanos, moros, mulatos, pastores, etc.

7. Los vizcaínos y gallegos protagonizaron uno de los movimientos migratorios más importantes entre América y España desde el siglo XVI. Esto tiene su reflejo en el teatro, porque se les sitúa dentro de los grupos minoritarios y por tanto se les tiene en la consideración de foráneos, con lo cual el trato que se les otorga en la representación teatral es el mismo que a un indiano.

Segunda hipótesis

La música utilizada para la representación de la *diferencia* y la *otredad*, tiene la función de colaborar eficazmente en la transmisión de un discurso centrado en la identidad nacional, a través de lo exótico.

8. Los bailes en este repertorio están conformados en la mayoría de los casos por dos elementos: exotismo y erotismo. El erotismo casi siempre se asocia a lo extranjero, es una forma de marcar la diferencia. En el teatro este tipo de bailes se relacionan con la incertidumbre anfibiológica. La personificación de este repertorio dancístico por parte de sus personaje evidenciaba que el auditorio estaba perfectamente implicado. Este tipo de obras están pensadas para ser representadas, y no leídas únicamente, dado que la incertidumbre anfibiológica requiere de una simulación visual, o en su caso que las personas que lo lean conozcan perfectamente bien la

temática. En el caso de los gitanos, negros, mulatos, moros o americanos se utilizaba su origen para presentar una identidad social en un estado de inferioridad, estableciéndose rasgos y códigos de conducta bien conocidos por todos para su representación. El exotismo se asocia a: a) sonoridades foráneas, construidas a partir de un patrón rítmico con influencia africana adecuada a los oídos del auditorio peninsular, b) fórmulas en el juego de *llamada y respuesta*, armonías simples, y c) en el elemento percusivo a través del zapateado y de las interjecciones onomatopéyicas dispuestas en breves y fuertes ritmos silábicos que simulan el retumbar de los tambores.

9. Los bailes forman parte del imaginario sonoro que interviene en la concepción de la diferencia, por ello se estudia la presencia del negro en escena no sólo en el teatro breve, sino también en la pastorela o villancico étnico, que servían para representar de forma jocosa y burlesca a los negros. En el caso del teatro breve un elemento que se utilizó fue el juguete teatral, en el cual se hacía patente la identidad racial de sus personajes a través del baile, debido a que es un elemento imprescindible en la vida social de los pueblos de raza negra. Son generalmente bailes cortos que repiten de forma seguida la misma frase musical, siendo ésta una característica básica en las melodías de los negros africanos, que al parecer sentían un deleite en la repetición constante de una misma fórmula.

Una vez realizado la presente tesis doctoral, consideramos que para entender en profundidad la conformación de la identidad racial entre la Ilustración y el Romanticismo en España sería necesario abordar el estudio del elemento africano en la Península. A partir del siglo XIII y principios del XIV comienza la llegada de esclavos a la Península a través de su entrada por Andalucía, procedentes de las incursiones castellanas en territorios africanos. La penetración de esta población en tierras ibéricas permitió la hibridación de

culturas que resultó en la adquisición por parte de andaluces y gitanos de ritmos africanos en sus bailes. Poco a poco estos esclavos procedentes de África y América se fueron familiarizando con los elementos andaluces y los bailes se fueron depurando. Estos ritmos subieron a las tablas de los teatros y se fueron convirtiendo con el tiempo en nuevos estilos del baile andaluz, por ello a este tipo de bailes negros se les considera *preflamencos* o *protoflamencos*. Puede realizarse un estudio de fuentes profundo, mostrando una realidad musical más completa de este periodo a través de la música para negros, la cual proporcionaría nueva información y podría relacionarse con géneros como la comedia, la novela, la ópera, la zarzuela, etc.

Por otra parte, podrían estudiarse muchos otros aspectos relacionados con el flamenco, los negros y la identidad racial que quedan fuera de esta tesis doctoral, y que surgen de los materiales resultantes de esta investigación. Un ejemplo sería un estudio más amplio de los bailes considerados *preflamencos* en géneros como las comedias con música, así como también en el teatro culto. De la misma forma se pueden abordar estudios de identidad racial no sólo vinculados a América y África, sino también a partir de las colonias españolas situadas en el continente asiático, como por ejemplo Filipinas. La representación de la *otredad* se puede estudiar abarcando un repertorio tanto popular como culto en todos los géneros teatrales. Sería imprescindible realizar un estudio comparativo entre los dos tipos de teatro para conocer si lo ajeno era representado, en el caso de la cultura erudita, como un instrumento propagandístico para crear y difundir la imagen del monarca, justificando su poder y hegemonía, o en el caso del popular, como un instrumento para mostrar a personajes tipo que tienen como finalidad la representación de un concepto de orden moral o simbólico. De igual forma, se puede estudiar otro tipo de repertorio teatral y ver si existen a nivel musical patrones rítmicos similares para representar lo ajeno, y de esa manera establecer un análisis comparativo entre repertorios y géneros.

Finalmente, queda pendiente un estudio tanto histórico como musical sobre la definición de la otredad a partir del forastero peninsular. No hay que olvidar que España se constituía en reinos y cada uno tenía su propia cultura y lengua, con lo cual no existía una única fórmula para ser “natural de los reinos de España”. Por tanto existía una categorización de la población de acuerdo al reino al que se pertenecía, lo que no significaba que fueran extranjeros pero sí foráneos en la metrópoli; ya que la naturaleza era la definición de todos los españoles –categoría que tuvo sus primeros debates en la España colonial a finales del XVI y principios del XVII, e hizo su aparición en la España metropolitana hasta principios del XVIII– y todo grupo que estuviera fuera de él se consideraba extranjero y esto se evidenciaba en el teatro.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

En la exposición de las fuentes y de la bibliografía utilizadas en la presente investigación, se integrarán las fuentes primarias que se organizan en textos literarios, textos musicales e impresos anteriores a 1958, que constituirán las “fuentes”. Esta fecha es la que la Biblioteca Nacional de España toma como criterio para diferenciar las fuentes primarias de las secundarias.

Las fuentes secundarias son aquellas que consisten en la interpretación o análisis de las fuentes secundarias que compondrán la “bibliografía”

FUENTES

TEXTOS LITERARIOS

ALCÁNTARA RODRÍGUEZ, Pedro. Sainete *El tribunal del buen gusto*, ca. 1792. BNE. MSS/14499/8.

—. Sainete *El tribunal del buen gusto*, ca. 1792. BHM. Tea 1-170-4c.

CARO, Rodrigo. *Días geniales o lúdicos: libro expósito dedicado a D. Fadrique Enríquez Afán de Ribera, Marqués de Tarifa*, 1776. BNE. MSS/9998.

CASTEL, José. Tonadilla a solo *La gitanilla o Los negros y los moros o la hermosa gitanilla*, 1776. BNE. MSS/14063/19.

—. Tonadilla a solo *La gitanilla o Los negros y los moros o la hermosa gitanilla*, 1776. BHM. Tea 221-62.

CRUZ, Ramón de la. Sainete *La fingida arcadia*, 1757. BNE. MSS/14602/25.

—. Sainete *La fingida arcadia*, 1757. BHM. Tea 1-183-30.

—. Tonadilla o sainete *Los payos y los jitanos*, 1776. BNE. MSS/14063/36.

—. Tonadilla o sainete *Los payos y los jitanos*, 1776. BHM. Tea 1-158-40.

—. Sainete *El adorno del nacimiento*, 1777. BNE. MSS/14596/24.

ESTEVE, Pablo. Tonadilla a solo *La cómica nueva o La cómica de la legua*, 1760. BHM. Tea 219-214.

- . Tonadilla general o folla *La cucaña*, 1776. BHM. Tea 1-199-74.
- . Tonadilla a solo *Los murmuradores*, 1779. RCSMM. 1/7040(172).
- . Tonadilla a solo *Los murmuradores*, 1779. BHM. Tea 222-67.
- . Tonadilla a dúo *La desdicha de las tonadillas*, 1782. BHM. Tea 1-203-22.
- . Tonadilla a dúo *Los celos iguales*, 1783. BHM. Tea 219-187.
- F. A. de F. Zarzuela en un acto *Entre salvajes*, 1801. BNE. MSS/14136/8.
- GÁLVEZ, María Rosa de. Comedia *Las Amazonas esclavas*, 1805. BHM. Tea 1-202-60.
- GONZÁLEZ DEL CASTILLO, Juan Ignacio. Sainete *El soldado fanfarrón* (3ª parte), s.f. BHM. Tea 169-49.
- LASERNA, Blas de. Sainete *El obrador de sastres*, 1778. BHM. Tea 1-158-6.
- . Tonadilla a tres *El lance de la naranjera*, 1779. BHM. Tea 221-126.
- . Tonadilla a tres *El lance de la naranjera*, 1779. BNE. MSS/14063/92.
- . Tonadilla general *La criolla*, 1780. BHM. Tea 220-56.
- . Tonadilla general *La criolla*, 1780. BNE. MSS/14064/5.
- . Tonadilla general *El chasco del cofre*, 1783. BHM. Tea 220-96.
- . Tonadilla general *El chasco del cofre*, 1783. BHM. MSS/14064/52.
- . Tonadilla a cuatro *Los cazadores y la peregrina*, 1789. BHM. Tea 219-179.
- . Tonadilla general *El alcalde reelecto*, 1792. BHM. Tea 219-31.
- . Tonadilla a solo *Aquí está de rubor llena*, 178-?. BNE. MSS/14066/64.
- . Tonadilla a cuatro *Hasta aquí llegó el sainete*, s.f. BHM. Tea 1-183-31.
- L. A. J. M. Sainete *La nochebuena en Pastrana*, ca. 1795. BNE. MSS/14528/1.
- . Sainete *Los nobles ignorados*, ca. 1797. BNE. MSS/14520/1.
- MISÓN, Luis. Tonadilla a tres *El sacrificio de los indios*, 1762. BHM. Tea 223-97.
- . Tonadilla a tres *El sacrificio de los indios*, 1762. BNE. MSS/14062/4.

ROSALES, Antonio. Tonadilla a dúo *El acomodo*, s.f. BHM. Tea 219-19.

—. Tonadilla a dúo *El indiano*, s.f. BHM. Tea 221-92.

Sin autor. *Mojiganga de la gitanada*, 1672. BNE. MSS/14090.

Sin autor. Sainete *Las marquesas fingidas o El robo del indiano*, 1772. BHM. Tea 1-165-36.

Sin autor. Sainete *El gracioso salvaje americano*, 1781. BHM. Tea 155-3.

Sin autor. Baile *Introducción para la dancería de indios*, s.f. BNE. MSS/14514/55.

Sin autor. Sainete *El español extranjero y embustero charlatán*, s.f. BNE. MSS/14523/18.

Sin autor. Sainete *El indiano embustero*, s.f. BNE. MSS/14522/33.

Sin autor. Sainete *El indiano fingido*, s.f. BHM. Tea 212-24.

Sin autor. Sainete *El indiano fingido*, s.f. BNE. MSS/14595/5.

Sin autor. Tonadilla general *La nochebuena*, s.f. BHM. Tea 222-91.

VALLADARES DE SOTOMAYOR, Antonio. Sainete *El carpintero burlado*, 1787. BNE.MSS/14519/18/1.

—. *El obrador de los sastres*, s.f. MSS/14524/28.

VEGA, Lope de. Comedia *El Brasil restituido*, S. XIX. BNE. MSS/15081.

TEXTOS MUSICALES

CASTEL, José. Tonadilla a dúo *La madama chasqueada y el francés de los violines*, 1774. BHM. MUS 98-17.

—. Tonadilla a solo *La gitanilla o Los negros y los moros o la hermosa gitanilla*, 1776. BHM. MUS 82-16.

ESTEVE, Pablo. Entremés *El anticuario*, 1769. BHM. MUS 71-19.

—. Tonadilla general o folla *La cucaña*, 1776. BHM. MUS 70-1.

—. Tonadilla a solo *Los murmuradores*, 1779. BHM. MUS 92-16.

- . Tonadilla a dúo *La desdicha de las tonadillas*, 1782. BHM. MUS 115-8.
- . Tonadilla a dúo *Los celos iguales*, 1783. BHM. MUS 115-12.
- . Tonadilla a tres. *El capitán y los negritos*, 1785. BHM. MUS 142-13.
- GUERRERO, Antonio. Sainete *Los despropósitos*, 1752. BHM. MUS 63-31.
- . Sainete nuevo *La residencia del chiste*, 1757. BHM. MUS 64-19.
- HERNÁNDEZ, Francisco. Sainete *Las naciones*, 1769. BHM. MUS 62-41.
- LASERNA, Blas de. Sainete *El obrador de sastres*, 1778. BHM. MUS 62-35.
- . Tonadilla a tres *El lance de la naranjera*, 1779. BHM. MUS 123-7.
- . Tonadilla general *La criolla*, 1780. BHM. MUS 161-5.
- . Tonadilla a cuatro *Los payos honrados*, 1780-1810. BHM. MUS 150-4.
- . Tonadilla a tres *El juguete de la boda*, 1782. BHM. MUS 143-1.
- . Tonadilla general *El chasco del cofre*, 1783. BHM. MUS 155-11.
- . Tonadilla a cuatro *Los cazadores y la peregrina*, 1789. BHM. MUS 148-12.
- . Tonadilla general *El alcalde reelecto*, 1792. BHM. MUS 155-7.
- . Tonadilla a solo *Los secretos de la Márquez*, 1795. BHM. MUS 89-16.
- . Tonadilla a solo *Aquí está de rubor llena*, 178-?. BHM. MUS 174-19.
- . Tonadilla a cuatro *Hasta aquí llegó el sainete*, s.f. BHM. MUS 66-35.
- . Folla [El arma, al arma todos], s.f. BHM. MUS 155-13.
- MISÓN, Luis. Tonadilla a tres *Los negros*, 1761. BHM. MUS 101-10.
- . Tonadilla a tres *El sacrificio de los indios*, 1762. BHM. MUS 174-12.
- . Tonadilla a cuatro *El chasco de la carta de Juan de Aprieta*, 1764. BHM. MUS 174-1.
- . Tonadilla a tres *Una viuda, un caballero y una vieja o no allo consuelo*, 1764. BHM. MUS 118-14.
- ROSALES, Antonio. Tonadilla a cuatro *El figurón*, 1760. BHM. MUS 178-8.

- . Tonadilla a solo *De la gitana*, 1763. BHM. MUS 167-22.
- . Tonadilla a dúo *El remedo de los graciosos*, 177-. BHM. MUS 113-3.
- . Tonadilla a dúo *El acomodo*, s.f. BHM. MUS 182-3.
- . Tonadilla a dúo *El indiano*, s.f. BHM. MUS 185-13.
- Sin autor. Tonadilla a solo *Las frioleras*, 1764. BHM. MUS 74-16.
- Sin autor. Tonadilla o sainete *Los payos y los jitanos*, 1776. BHM. MUS 61-38.
- Sin autor. *Copla de negros* de la comedia *Las Amazonas esclavas*, 1805. BHM. MUS 36-26.
- Sin autor. Fin de fiesta *La última arreglada*, 1808. BHM. MUS 188-8.
- Sin autor. Tonadilla general *La nochebuena*, s.f. BHM. MUS 160-8.

IMPRESOS

ACOSTA, José de. *De Procuranda Indorum Salute*, introducción, traducción y notas por Francisco Mateos, Madrid: Colección España Misionera, 1952.

ARRESE, José Luis de. *El músico Blas de Laserna*, colaboración de Eduardo Aunós y Julio Gómez, Corella: Biblioteca de Ilustres Corellanos, 1952.

BECCO, H. J. *El tema del negro en cantos, bailes y villancicos de los siglos XVI y XVII*, Buenos Aires: Ollantay, 1951.

BLANCHET, Emilio. *Compendio de la historia de Cuba*, Matanzas: Imprenta de la Autora del Yumuri, de José Curbelo y Hermano, 1866.

CAIRÓN, Antonio. *Compendio de las principales reglas del baile*, traducido del francés por Antonio Cairon, y aumentado de una explicación exacta, y método de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antiguos como modernos, Madrid: Imprenta de Repullés, plazuela del Angel, 1820.

CAMOS, Fray Marco Antonio de. *Microcosmia*, Barcelona, 1592.

CAMPUZANO, Ramón. *Orijen, usos y costumbres de los jitanos y diccionario de su dialecto: con las voces equivalentes del castellano y sus definiciones*, Madrid: Imprenta de D. M. R. y Fonseca, 1851.

Cancionero musical de los siglos XV y XVI, Madrid: Asenjo Barbieri, 1890.

CASTRO, Francisco de. *Libro nuevo de entremeses, intitulado Cómico festejo*, Madrid: en la imprenta de don Gabriel del Barrio, Vol. 2, 1742.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *La española inglesa; La ilustre fregona; La tía fingida: novela ejemplar compuesta por Miguel de Cervantes*, [S.l.]: [s.n.] (Barcelona: Imp. de A. Bergnes y Comp.), 1832.

CORTÉS, Hernán. *Historia de Nueva España*, México: Imprenta del Superior Gobierno, del Br. D. Joseph Antonio de Hogal, 1770.

COTARELO Y MORI, Emilio. *Iriarte y su época*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1897.

— . *Don Ramón de la Cruz y sus obras: ensayo biográfico y bibliográfico*. [s.n.], 1899.

— . *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid: [s.n.], 1904. (Tip. "Rev. Archivos, Bibl. y Museos")

— . *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, 2 Vols., Madrid: Bailly-Bailliére, 1911.

CORTÉS, Hernán. *Historia de Nueva España*, México: Imprenta del Superior Gobierno, del Br. D. Joseph Antonio de Hogal, 1770.

CRUZ, Ramón de la. *Sainetes de Don Ramón de Cruz: en su mayoría inéditos*, colección ordenada por Emilio Cotarelo y Mori, Madrid: Bailly Bailliére, 1915-1928. (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 23).

DE LA CALANCHA, Antonio. *Crónica moralizada del orden de San Agustín en el Perú*, Barcelona, 1639

DESRAT, G. *Dictionnaire de la danse*, París: Librairies-Imprimeries Réunies, 1895.

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Vol. 4, París: Librería de Rosa, 1837.

Dictionnaire de musique moderne, Bruselas: Académie de Musique, 1828.

DISRAELI, Benjamin. *Tancred or the new Crusade*, London: Longmans, Green and C^o, 1871.

DOLMETSCH, Mabel. *Dances of Spain and Italy from 1400 to 1600*, London: Routledge and Kegan Paul Ltd, 1954.

DORANTES DE CARRANZA, Baltasar. *Sumaria Relación de las cosas de la Nueva España*, México, 1902.

FEIJÓO, Benito Jerónimo. *Theatro critico universal o Discursos varios en todo genero de materias para desengaño de errores comunes*, T. IV, 5ª imp., En Madrid: en la Imprenta de la Viuda de Francisco del Hierro, 1749.

— . *Theatro crítico universal o Discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*, [s.l.]: [s.n.], 1887 (Oporto: Typ. A. Minerva).

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. *Obras de D. Nicolás y D. Leandro Fernández de Moratín*, Buenaventura Carlos Aribau (ed.), Madrid: Rivadeneyra, 1846. (Biblioteca de Autores Españoles, 2).

FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y VALDÉS, Gonzalo. *Historia general y natural de las indias: islas y tierra firme del mar océano*, Madrid: Imprenta de la Real Academia de Historia, 1851.

FUENTES Y GUZMÁN, Francisco Antonio de. *Recordación florida: discurso historial y demostración natural, material, militar y política de reino de Guatemala*, Guatemala: Centro América, 1932-1933.

HANSEN, Federico. "La seguidilla". En: *Anales de la Universidad de Chile*, 1909, pp. 679-796.

HAWKINS, J. *A General History of the Science and Practice of Music*, Vols. II y IV, Londres: T. Payne e hijo, 1776.

Letras de los villancicos que se cantaron en la ... Cathedral de Cadiz en la Kalenda, noche y día de la Natividad de ... Jesu-Christo, este año de 1675, Cádiz, 1675.

Letras de los villancicos que se cantaron en la ... Cathedral de Cadiz en la Kalenda, noche y días del Nacimiento de... Jesu-Christo este año de 1680, En Cadiz: por el alférez Bartolome Nuñez de Castro, 1680?.

Letras de los villancicos que se han de cantar en los Maytines... del Nacimiento de Nuestro Señor Jesu-Christo este año de 1717 en la ... Metropolitana Iglesia de Granada, [Granada]: en la Imprenta de SS. Trinidad, por Francisco Dominguez, 1717?

LÓPEZ DE VELASCO, Juan. *Geografía y descripción universal de las Indias*. [Madrid: Estab. Tip. De Fortanet], 1894.

MARIANA, Juan de. *Tratado contra los juegos públicos*, Madrid: Ediciones Atlas, 1950. (Biblioteca de Autores Españoles, 31).

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid: Espasa-Calpe, 1941.

— . *El imperio hispánico y los cinco reinos. Dos épocas en la estructura política de España*, Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1950.

MERSENNE, M. *Harmonie universelle, contenant toute la théorie et la pratique de la musique*, París: S. Cramoisy, 1636.

MOREAU DE SAINT-MÉRY. *De la Danse*, Imprimé par Bodoni, 1803.

MORÍNIGO, Marcos A. *América en el teatro de Lope de Vega*, Buenos Aires : [s.n.], 1946.

ORTIZ, Fernando. *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, Habana: Publicaciones del Ministerio de Educación, 1951.

PAGÉS DE PUIG, Aniceto. *Gran diccionario de la lengua castellana: autorizado con ejemplos de buenos escritores antiguos y modernos*, [s.l: s.n.], 1902-1905 (Madrid: Establ. Tip. "Sucesores de Rivadeneyra").

PEDRELL, Felipe. *Diccionario técnico de la música*, 2ª ed., Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1894.

— . *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, 5 Vols. (4 tomos), La Coruña: Canuto Barea, 1898.

PEDRO, Valentín de. *América en las letras españolas del siglo de Oro*, Buenos Aires: Edit. Sudamericana. Historia y Críticas Literarias, 1954.

PELLICER, Casiano. *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España: con las censuras teológicas, reales resoluciones y providencias del Consejo Supremo sobre comedias, y con la noticia de algunos célebres comediantes y comediantas...; con algunos retratos*, En la imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1804.

QUEROL GAVALDA, Miguel. *La música en las obras de Cervantes*, Barcelona: Comtalia, 1948.

QUIÑONES, Juan de. *Discurso contra los gitanos*, Madrid, 1631.

Ramillete de sainetes escogidos de los mejores ingenios de España, Diego Dormer, Zaragoza, 1672.

ROXO DE FLORES, Felipe. *Tratado de recreación instructiva sobre la danza: su invención y diferencias*, Madrid: en la Imprenta Real, 1793.

SACHS, Curt. *World History of Dance*, New York: Norton, 1937.

SÁNCHEZ BELLA, Ismael. *Los reinos en la historia moderna de España*, Madrid: Ateneo, 1956.

SANZ, Gaspar. *Instrucción de la música sobre la guitarra española*, Zaragoza, 1674.

SKELTON, R.A. *Explorers' maps. Chapters in the cartographic record of geographical exploration*, Londres, 1958.

SOLÍS, Antonio de. *Comedia famosa, La gitanilla de Madrid*, En Valencia: en la imprenta de Joseph y Thomas de Orga, 1780.

SUBIRÁ, José. *La tonadilla escénica*, 3 vols., Madrid: Tipografía de Archivos, 1928-1930

— . *La tonadilla escénica: sus obras y sus autores*, Barcelona: Editorial Labor, 1933

— . *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo*, 2 Vols., Barcelona: CSIC, 1949-1950.

SWINBURNE, Henry. *Travels through Spain, in the Years 1775 and 1776. In Which Several Monuments of Roman and Moorish Architecture Are Illustrated by Accurate Drawings Taken on the Spot*, London: Printed for P. Elmsly, 1779. (Letter XXIX, Gibraltar, 9 March 1776).

VAN MARLE, Raymond. *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance*, La Haye: Martinus Nijhoff, 1931.

VEGA, Lope de. *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, Madrid: Imp. de los Sucesores de Hernando, 1919.

VEGA, Lope de. *Comedia famosa de El arenal de Sevilla*. En: *Doze comedias de Lope de Vega, familiar del Santo Oficio, sacadas de sus originales*, Barcelona: Por Sebastian de Cormellas, y a su costa, 1618.

Villancicos que se cantaron en la ... Yglesia Mayor, en los Maytines solemnes del Santissimo Nacimiento de Nuestro Señor, En Sevilla: Por Iuan Cabrera, 1626. BNE. VE/1309-2.

Villancicos que se han de cantar en la Capilla Real de su Magestad la noche de Navidad desde año de 1672, En Madrid: por Ioseph Fernandez de Buendia, [1672?]. BNE. VE/88-67; R/34988/19.

Villancicos que se han de cantar en la Capilla Real de su Magestad la noche de Navidad deste año de 1678, Madrid?, 1678?. BNE. VE/88-72.

Villancicos que se han de cantar la noche de los Reyes, en el Real Convento de Nuestra Señora de la Merced, Redención de Cautivos, desta Corte, este año de 1680, Madrid, 1680. BNE. VE/128-66.

Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de las señoras Descalzas la noche de Navidad, este año de 1683 y la noche de Reyes de 1684, En Madrid: por Antonio Zafra, 1683. BNE. VE/79-2.

Villancicos que se cantaron en la Real Capilla de las Señoras Descalzas la noche de Navidad este año de 1685 y la Noche de Reyes de 1686, En Madrid: por Antonio Zafra, 1685-1686. BNE. VE/79-4.

WERNER, Alice. *The natives of British Central Africa*, London, 1906.

ZAVALA Y ZAMORA, Gaspar. *Comedia Nueva El Naufragio Feliz*, Barcelona: Por Juan Francisco Piferrer, Impresor de S. R. M., [1779?-1846].

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR PIÑAL, Francisco. *Bibliografía fundamental de la literatura española. Siglo XVIII*, Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1976.

—. *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Madrid: Trotta: CSIC, [1996].

—. *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*. Madrid: CSIC, Instituto "Miguel de Cervantes", 10 vols., 1981-2001.

—. *Madrid en tiempos del "mejor alcade"*, 4 Vols., Sant Cugat [del Vallès]: Arperio, 2016.

ALARCÓN REQUEJO, GILMER. *Estado de derechos humanos y democracia. Pautas para la racionalidad jurídico-política desde Elías Díaz*, Madrid, Editorial Dykinson, S.L., 2011

ALBA Y DIEGUEZ (El bachiller Revoltoso). *Libro de la gitanería de Triana de los años 1740 a 1750 que escribió el bachiller Revoltoso para que no se imprimiera*, Ed. facsímil, Sevilla: Junta Municipal de Triana, 1995.

ALLENBROOK, Wye Jamison. *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*, Chicago: University of Chicago Press, 1983.

ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis - HUERTA CALVO, Javier. *Historia de mil y un Juanes: (Onomástica, literatura y folklóre)*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000. (Obras de referencia, 16)

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. *La comedia de magia. Estudio de su estructura y recepción popular*, tesis doctoral inédita, Madrid: Universidad Complutense, 1987.

—. "Plan de una casa-estudio de teatros del siglo XVIII", en: *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, Núm. 6, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1987, pp. 455-471.

— . (coord.). *El siglo que llaman ilustrado: homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, Madrid : CSIC, 1996.

— . “La civilización como modelo de vida en el Madrid del siglo XVIII”. En: *Revista de dialectología y tradiciones populares*, Tomo 56, Cuaderno 1, 2001, pp. 147-162.

— . “Acerca de la historiografía sobre el teatro breve del siglo XVIII. La musa y la crítica castizas como defensoras de la patria amenzada”. En: *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo (eds.), Madrid: Universidad Autónoma de Madrid y Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, pp. 13-88.

— . *Para Emilio Palacios Fernández. 26 estudios sobre el siglo XVIII español*, Joaquín Álvarez Barrientos y Jerónimo Herrera Navarro (eds.), Madrid: Fundación Universitaria Española, Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País, 2011. (Colección Monográfica, 137)

— . y LOLO, Begoña (eds.). *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid: CSIC, Universidad Autónoma de Madrid, 2008.

ÁLVAREZ GILA, Óscar - AMORES CARREDANO, Juan Bosco. “Introducción”. En: *Del espacio cantábrico al mundo americano: perspectivas sobre migración, etnicidad y retorno*, Óscar Álvarez Gila, Juan Bosco Amores Carredano (dirs.), Bilbao: Universidad del País Vasco, 2015, pp. 9-14.

ANDIOC, René. *Goya: letra y figuras*, Madrid: Casa de Velázquez, 2008. (Collection de la Casa de Velázquez, 103).

ANDIOC, Renè - COULON, Mireille. *Cartelera teatral madrileña 1708-1808*, Toulouse: Presses Universitaires de Mirail, 2 Vols., 1996, 2ª ed. corregida y aumentada. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008.

ANDRÉS-SUÁREZ, Irene. “La autorreferencialidad en el teatro español del Siglo de Oro”. En: *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Irene Andrés-Suárez, José Manuel López de Abiada y Pedro Ramírez Molas (eds.), Madrid: Editorial Verbum, 1997, pp. 11-29.

ANGULO EGEA, María. *Luciano Francisco Comella, (1751-1812): otra cara del teatro de la Ilustración*, San Vicente del Raspeig: Publicaciones de la Universidad de Alicante, [2006].

— . “Virtuosa, casta y heroica. La mujer española en el melólogo del XVIII”. En: *RLit*, Vol. LXVIII, julio-diciembre, Núm. 136, 2006, pp. 471-488.

— . “La fingida arcadia: un sainete lírico de Ramón de la Cruz”. En: *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, No. 15, 2007, pp. 83-97.

ANGULO MORALES, Alberto - ARAGÓN RUANO, Álvaro. "Hombre rico, hombre pobre. Reflexiones sobre los retornos migratorios a finales del Antiguo Régimen en el Norte peninsular". En: *Del espacio cantábrico al mundo americano: perspectivas sobre migración, etnicidad y retorno*, Óscar Álvarez Gila, Juan Bosco Amores Carredano (dirs.), Bilbao: Universidad del País Vasco, 2015, p. 113-140.

ANTÓN, Fernando. "La 'españolidad' de Luigi Boccherini a través del fandango". En: *Estudios musicales del Clasicismo*, Sant Cugat del Vallès: Arpeggio, 2013, pp. 13-42.

ANTONUCCI, Fausta. *El salvaje en la comedia del siglo de oro: Historia de un tema de Lope a Calderón*, Navarra: RILCE, LESO, 1995.

ARAGONE TERNI, Elisa. *Studio sulle 'Comedias de Santos' di Lope de Vega*, Florencia: Casa Editrice d'Anna, 1971.

ARENS, William. *The Man-eating Myth: Anthropology and Antropophagy*, New York: Oxford UP, 1979.

—. "Rethinking Antropophagy". En: Francis Barker, Peter Hume and Margaret Iversen (eds.). *Canibalism and the Colonial World*, Cambridge: Cambridge UP, 1998, pp. 39-62.

ARMSTRONG, John A. *Nations before Nationalism*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1982.

AUCARDO CHACANGANA, Yobenj. "El festín atropofágico de los indios tupinambá en los grabados de Theodoro de Bry, 1592". En: *Fronteras de la Historia*, Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Núm. 10, 2005, pp. 19-82.

BARANDA LETURIO, Consolación. "Novedad y tradición en los orígenes de la prosa pastoril española". En: *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, [España]: Universidad Complutense de Madrid, Núm. 6, 1987, pp. 359-371.

—. "Las hablas de negros. Orígenes de un personaje literario". En: *Revista de Filología Española*, Vol. LXIX, Núm. 3/4, 1989, pp. 311-333.

BARBA, Marina. "Las orquestas de los coliseos madrileños Príncipe y Cruz durante la segunda mitad del siglo XVIII". En: *Cuadernos Dieciochistas*, 16, 2015, pp. 165-185.

BARBIERI, F. A. *Las Castañuelas. Estudio jocoso dedicado a todos los Boleros, y Danzantes por uno de tantos*, Valencia: Reed, 1981.

BARREIRO, Agustín J. *El museo de Ciencias Naturales (1771-1935)*, Madrid: Doce Calles, 1992.

BARTHELEMY, Anthony Gerard. *Black face, maligned race: the presentation of blacks in english drama from Shakespeare to Southerne, USA*: Louisiana State University Press, 1987.

BEALE POLK, Dora. *The island of California. A history of the myth*, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1991.

BENAVENTE, Luis de. "Entremés famoso de los sacristanes burlados". En: *Navidad y Corpus Christi festejados por los mejores ingenios de España, recogidos por Isidro de Robles, dedicados al señor licenciado Don García de Velasco, Vicario de la Coronada Villa de Madrid y su Partido*, En Madrid: por Joseph Fernández de Buendía, 1664. Ed. facsímil, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1983.

BENNASSAR, Bartolomé. *The Spanish Character. Attitudes and Mentalities from the Sixteenth to the Nineteenth Centuries*, Benjamin Keen (trad.), Berkeley: University of California Press, 1979.

BERBEL RODRÍGUEZ, José J. *Orígenes de la tragedia neoclásica española (1737-1754): la Academia del Buen Gusto*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003. (Literatura, 69).

BERGMAN, Hannah E. *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid: Castalia, 1965.

—. (comp.). *Ramilletes de entremeses y bailes nuevamente recogido de los mejores ingenios de España (siglo XVII)*, Madrid: Castalia, 1970.

BERLANGA, Miguel Ángel. "Algunas acotaciones para la definición del concepto 'fandango'. Análisis musicológico". En: *V Congreso de folclore andaluz: expresiones de la cultura del pueblo: "El fandango"*, Málaga: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994, pp. 151-166.

BERNABÉU ALBERT, Salvador. "Estudio introductorio". En: RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Las sergas de Esplandián*, Madrid: Ediciones Doce Calles, S.L., 1998, pp. XV-LXVIII.

BERNHEIMER, Richard. *Wild Men in the Middle Ages: A study in Art, Sentiment, and Demonology*, New York: Octagon Books, 1970.

BITTOUN-DEBRUYNE, Nathalie - SALA VALLDAURA, Josep María. "Algunas notas sobre el erotismo en las representaciones teatrales del siglo XVIII". En: *Para Emilio Palacios Fernández. 26 estudios sobre el siglo XVIII español*, Joaquín Álvarez Barrientos y Jerónimo Herrera Navarro (eds.), Madrid: Fundación Universitaria Española, Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País, pp. 313-326. (Colección Monográfica; 137).

BORQUE, José María. *El disfraz y otras estrategias para el éxito de la comedia*, En: *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, María Luisa Lobato (coord.), Madrid: Visor Libros, 2011, pp. 21-36.

BORROW, George. *Los Zincali (Los gitanos de España)*, Manuel Azaña (trad.), Madrid: Ediciones Turner, 1979.

BOTELLA, Eva. *Monarquía de España: discurso teológico, 1590-1685*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2002.

BOUCHER, Philip P. *Cannibal Encounter: Europeans and Island Caribs, 1492-1763*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1992.

BOYD-BOWMAN, Peter. *Léxico hispanoamericano del siglo XVI*. London: Tamesis Books, 1972.

BRADING, David A. "Gobierno y élite en el México colonial durante el siglo XVIII". En: *Historia Mexicana*, México: El Colegio de México, Vol. 23, Núm. 4, 1974.

BRANCHE, Jerome. *Colonialism and Race in Luso-Hispanic Literature*, University of Missouri Press, [2006]

BREWER-GARCÍA, Larissa: "Imagined Transformations: Color, Beauty, and Black Christian Conversion in Seventeenth-Century Spanish America". En: *Envisioning Others: Race, Color, and the Visual in Iberia and Latin America*, Pamela A. Patton (ed.), Leiden: Brill, 2016, pp. 111-141.

BRISEÑO, Luis de. *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, Réimpression de l'édition de Paris, 1626, Ed. facsímil, Genève : Minkoff Reprint, 1972.

BUDASZ, Rogério. *The Five-Course Guitar (viola) in Portugal and Brazil in the late Seventeenth and early Eighteenth centuries*, Phd, Music History, Los Angeles, California: University of Southern California, 2001.

—. "Black Guitar-Players and Early African-Iberian Music in Portugal and Brazil". En: *Early Music*, Oxford University Press, Vol. 35, Núm. 1 (Feb., 2007), pp. 3-21.

BUONO, Amy J. "Representing the Tupinambá and the Brazilwood Trade in Sixteenth-Century Rouen". En: *Cultural Exchanges between Brazil and France*, Regina Félix y D. Juall Scott (eds.), USA: Purdue University, 2016, pp. 19-34.

BURKHOLDER, Mark A. - CHANDLER, D. S. *From Impotence to Authority. The Spanish Crown and the American Audiencias 1678-1818*, Columbia, 1977.

CABANILLAS BERMÚDEZ, José M. *La nacionalidad y la extranjería en el sistema jurídico español*, Madrid: Civitas, 1994.

CACHO PALOMAR, María Teresa. "Quevedo, los bailes y los cancioneros musicales mediceos". En: *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750: Actas del Congreso Internacional Valladolid, 20-21 y 22 de febrero, 1995*, edición a cargo de María Antonia Virgili Blanquet, Germán Vega García-Luengos y Carmelo Caballero Fernández-Rufete, Valladolid, 1997, pp. 275-286.

CADALSO, José. *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, Joaquín Arce (ed.), Madrid: Cátedra, 1982

CALATAYUDS, María Ángeles. *Pedro Franco Dávila y el Real Gabinete de Historia Natural*, Madrid: CSIC, 1988.

CAMAMIS, George. *Estudios sobre el cautiverio en el Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1977.

CANONICA-DE ROCHEMONTEIX, Elvezio. *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Kassel: Reichenberg, 1991.

CAÑIZARES-ESGUERRA, Jorge. *How to write the History of the New World: Histories, Epistemologies, and Identities in the Eighteenth-Century Atlantic World*, Stanford University Press, 2001.

—. "Spanish America: From Baroque to Modern Colonial Science". En: *The Cambridge History of Science. The Eighteenth-Century Science*, Roy Porter (ed.), Vol. 4, USA: Cambridge University Press, 2003.

CARNERO, Guillermo, "Introducción". En: ZAVALA Y ZAMORA, Gaspar. *Obras narrativas*, Guillermo Carnero (ed.) Barcelona: Universidad de Alicante, Sirmio, Quaderns Crema, 1992, pp. 9-58.

—. "Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral". En: *El teatro del siglo XVIII (III)*, Guillermo Carnero (coord.), Vol. 2, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1995, pp. 489-510.

CARO BAROJA, Julio. *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid: Previsión de Occidente, 1969

—. *Temas castizos*, Madrid: Istmo, 1980.

—. "Prólogo". En: CLÉBERT, J. P. *Los gitanos*, Barcelona: Ediciones Orbis, 1985, pp. 19-44.

CASANOVA DE SEINGALT, Giacomo [Jacques]. *Histoire de ma vie, 1725-1798*, Francis Lacassin (ed.), Vol. 10, Paris: Éditions Robert Laffont, 1993.

CASTELLANO, Juan R. "El negro esclavo en el entremés del Siglo de Oro". En: *Hispania*, Núm. 44, 1961, pp. 55-65.

CASTELLANOS, Pablo. *Horizontes de la música precortesiana*, México: FCE, 1970.

CASTILLO, Moisés R. *Indios en escena: la representación del amerindio en el teatro del Siglo de Oro*, Purdue University Press, 2009.

CASTRO, Adolfo de. *El conde-duque de Olivares y el rey Felipe IV (Ilustraciones)*, Cádiz: Imprenta, librería y litografía de la Revista Médica, 1846, Ed. facsímil, España: Editorial Orbigo, 2013.

CASTRO CARRASCO, Antonio. "Prólogo". En: *Libro de la gitanería de Triana de los años 1740 a 1750 que escribió el bachiller Revoltoso para que no se imprimiera*, Ed. facsímil, Sevilla: Junta Municipal de Triana, 1995, pp. 1-5.

Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional: siglos XVIII-XIX, María Cristina Guillén Bermejo e Isabel Ruiz de Elvira Serra (coords.), Madrid: Dirección General del Libro y Biblioteca, 1990.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Obras de Miguel de Cervantes Saavedra. 2 Obras dramáticas*, estudio preliminar y edición de Francisco Ynduráin, Madrid: Atlas, 1962, (Biblioteca de Autores Españoles, 156).

CHARNON-DEUTSCH, Lou. *The Spanish Gypsy: The History of a European Obsession*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2004.

COLÓN, Cristóbal. *Diario de a bordo*, Luis Arranz (ed.), Madrid: Editorial Edaf, 2006.

COROMINAS, J. – PASCUAL, J. A. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Editorial Gredos, Vol. 2, 2001.

CORTÉS LÓPEZ, José Luis. *La esclavitud negra en la España peninsular del siglo XVI*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1989.

COTARELO Y MORI, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, estudio preliminar e índices José Luis Suárez García y Abraham Madroñal, España: Universidad de Granada, T. I, 2000.

COVARRUBIAS Y OROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), edición de Martín de Riquer de la Real Academia Española, Barcelona, Editorial Alta Fulla, 3ª ed., 1993.

—. *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: Iberoamericana; [Frankfurt am Main]: Vervuert. Biblioteca Áurea Hispánica, 2006.

COWHIG, Ruth. "Blacks in English Renaissance Drama and the Role of Shakespeare's Othello". En: *The Black Presence in English Literature*, Manchester University Press, 1985, pp. 1-25.

DEACON, Philip. "La Novela Inglesa en la España del siglo XVIII: Fortuna y Adversidades". En: *I Congreso Internacional sobre novela del siglo XVIII*, Almería 1998, Fernando García Lara (ed.), Almería: Universidad de Almería, 1998, pp. 123-139.

—. "Las fronteras del erotismo poético español a finales del siglo XVIII". En: *Para Emilio Palacios Fernández. 26 estudios sobre el siglo XVIII español*, Joaquín Álvarez Barrientos y Jerónimo Herrera Navarro (eds.), Madrid: Fundación Universitaria Española, Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País, 2011, pp. 281-296. (Colección Monográfica; 137).

DeCOSTA, Miriam. "The Evolution of the 'Tema negro' in Literature of the Spanish Baroque". En: *MLN*, Núm. 89, 1974, pp. 417-430.

DE RIQUER, Martín. "California". En: *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova*, Adolfo Sotelo Vázquez (coord.) y Marta Cristina Carbonell (ed.), Barcelona: Universidad de Barcelona, Vol. 1, 1989, pp. 581-599.

DERRIDA, Jacques. *Writing and Difference*, Chicago: University of Chicago UP, 1978.

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, edición y notas de Ángel Delgado Gómez y de Luis A. Arocena, introducción de Ángel Delgado Gómez, cap. XXVII, Madrid: Homolegens, 2008.

Diccionario de la música española e hispanoamericana, Emilio Cásares Rodicio (coord.), 10 Vol., [Madrid]: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

Diccionario panhispánico del español jurídico, Santiago Muñoz Machado (dir.), Vol. 1, España: Santillana Educación, 2017.

DIEZ BORQUE, José María. "El disfraz y otras estrategias para el éxito de la comedia". En: *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, María Luisa Lobato (coord.), Madrid: Visor Libros, 2011, pp. 21-36.

DOMÉNECH RICO, Fernando. "El arte escénico en el siglo XVIII". En: *Historia del teatro breve en España*, Javier Huerta Calvo (dir.), Madrid: Iberoamericana, 2008, pp. 520-545.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *Orto y Ocaso de Sevilla*, [Sevilla]: Diputación de Sevilla, Servicio de Archivo y Publicaciones, 2003.

DOUGLASS, William A. *Amerikanuak: los vascos en el nuevo mundo*, traducción, presentación de la edición en castellano y notas por Román Basurto Larrañaga, [Bilbao]: Servicio Editorial, Universidad del País Vasco, D. L. 1986.

—. *Del espacio cantábrico al mundo americano: perspectivas sobre migración, etnicidad y retorno*, Óscar Álvarez Gila, Juan Bosco Amores Carredano (dirs.), Bilbao: Universidad del País Vasco, 2015.

EIRAS ROEL, Antonio. "La emigración gallega a América. Panorama General". En: *La emigración española a Ultramar, 1492-1914*, Madrid: Ediciones Tabapress, 1991, p. 17-39.

ELÍAS, Norbert. *El proceso de la civilización*, México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

ELI RODRÍGUEZ, Victoria – ALFONSO RODRÍGUEZ, M^a de los Ángeles. *La música entre Cuba y España: tradición e innovación*, Vol. II, Madrid: Fundación Autor, 1999.

ELLINGSON, Ter. *The myth of the noble Savage*, Berkley and Los Angeles: University of California Press, 2001

ESCOBAR, José. "Civilizar, civilizado y civilización: una polémica de 1763". En: *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I, Roma: Bulzoni, 1982, pp. 419-27.

—. "Más sobre los orígenes de *civilizar* y *civilización* en la España del siglo XVIII". En: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Núm. 33, 1984, pp. 88-114

ESPEJO AUBERO, Amparo – ESPERO AUBERO, Alicia. *Glosario de términos de la danza española*, España: Librerías Deportivas Esteban Sanz, 2001.

ESPINAR VICENTE, José María. *La nacionalidad y la extranjería en el sistema jurídico-español*, Madrid: Cívitas, 1994.

ESSES, Maurice. *Dance and Instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries*, Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1990. (Dance and music series, 2).

ESTEPA, Luis. *El teatro breve y de carnaval en el Madrid de los siglos XVII y XVIII*, Madrid: Comunidad de Madrid, 1994. (Biblioteca Básica Madrileña, 7).

ETZION, Judith. "The Spanish Fandango: from Eighteenth-Century 'Lasciviousness' to Nineteenth-Century Exoticism". En: *Anuario Musical*, Vol. 48, 1993, pp. 229-250.

ÉVORA, Tony. *Orígenes de la música cubana: los amores de las cuerdas y el tambor*, [s.l.]: Alianza Editorial, [1997].

EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. "Zarabanda". En: *Diccionario de música española e hispanoamericana*. Emilio Cásares Rodicio (dir.), España: Sociedad General de Autores y Editores, T. 10, 2002, pp. 1121-1128.

FERNÁNDEZ ALBALADEJO, Pablo. *Fragmentos de Monarquía*, Madrid: Alianza Editorial, 1992.

FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo. "Sonsonetes y cumbés: aproximación a las relaciones de la tonadilla escénica con el Nuevo Mundo a partir de algunas obras de Luis Misón (ca. 1720-1766) y Blas de Laserna (1751-1816)". En: *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, María Gembero y Emilio Ros-Fábregas (coords. y eds.), España: Universidad de Granada, 2007, pp. 437-453.

FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo. "Introducción". En: ESTEVE, P. *Los jardineros de Aranjuez (1768). Zarzuela en dos actos*, Granada: Universidad de Granada, 2005, pp. XVII-XXXV.

FERNÁNDEZ DE HUETE, Diego. *Compendio numeroso de zifras armónicas, con teórica y practica, para harpa de una orden, de dos ordenas, y de organo música impresa*, Edición facsímil de los dos tomos publicados en la Imprenta de Música (Madrid, 1702 y 1704), transcripción María Rosa Calvo-Manzano, Madrid: Alpuerto: Asociación Arpista Ludovico, D. L., 1992.

FERNÁNDEZ GÓMEZ, Juan F. *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII*, Oviedo: Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 1993 (Textos y estudios del siglo XVIII, 18)

FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis. *Arquitectura teatral en Madrid del corral de comedias al cinematógrafo*, Madrid: El Avapiés, 1988.

FERRER CHIVITE, Manuel. "La figura del vizcaíno en el teatro del siglo XVI". En: *En torno al teatro breve*, Margot Versteeg (ed.), Amsterdam: Rodopi, 2001, pp. 23-40.

FLÓREZ, María Asunción. *Músicos de compañía y empresa teatral en Madrid en el siglo XVII*, Kassel: Reichenberger, 2015.

FRACCIA, Carmen. "La problematización del blanqueamiento visual del cuerpo africano en la España Imperial y en Nueva España". En: *Revista Chilena de Antropología Visual*, Santiago, Núm. 14, 2009, pp. 67-82.

FRA MOLINERO, Baltasar. *La imagen de los negros en el teatro del siglo de oro*, España: Siglo XXI de España, 1995.

FRANCO FIGUEROA, Mariano. *Léxico hispanoamericano de los siglos XVI y XVII en fuentes de América central y de la Nueva España*, Sevilla: Editorial de la Universidad, 1991.

FRANCO SILVA, Alfonso. *La esclavitud en Sevilla y su tierra a fines de la Edad Media*, Sevilla: Gráficas del Sur, 1979.

FRYER, Peter. *Rhythms of Resistance: African Musical Heritage in Brazil*, Pluto Press, 2000.

FUSI, Juan Pablo. *España. La evolución de la identidad nacional*, Madrid: Temas de Hoy, 2000

GARCÍA ARANDA, María Ángeles. *El español clásicos (siglos XVI y XVII)*, Madrid: E-Excellence, 2006.

GARCÍA CARILLO, Antonio. *El español en México en el siglo XVI*, Sevilla, 1988.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. *Historia de la Literatura Española*, Vols. 6-7, Madrid: Espasa-Calpe, 1995.

GARCÍA DE LEÓN GRIEGO, Antonio. *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, México: CONACULTA, IVEC, Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, 2006

GARCÍA FERNÁNDEZ, Ernesto. "La herencia del indiano guipuzcoano Martín de Umansoro". En: *Del espacio cantábrico al mundo americano: perspectivas sobre migración, etnicidad y retorno*, Óscar Álvarez Gila, Juan Bosco Amores Carredano (dirs.), Bilbao: Universidad del País Vasco, 2015, pp. 15-69.

GARCÍA FUENTES, Lutgardo. *El comercio español con América, 1650-1700*, Sevilla, 1980

—. "En torno a la reactivación del comercio indiano en tiempos de Carlos II". En: *Anuario de Estudios Americanos*, Núm. 36, 1979, pp. 251-286.

GARCILASO DE LA VEGA, el Inca. *La Florida*, introducción y notas de Carmen de Mora, Madrid: Alianza Editorial, D. L. 1987.

GOLDBERG, K. Meira. *Sonidos negros: On the Blackness of Flamenco*, Oxford University Press, 2019.

—. y PIZÀ, Antoni (eds.) *The Global Reach of the Fandango in Music, Song and Dance: Spaniards, Indians, Africans and Gypsies*, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2016.

GÓMEZ, Julio. "Don Blas de Laserna, un capítulo de la historia del teatro lírico español visto en la vida del último tonadillero". En: *Escritos de Julio Gómez*, Antonio Iglesias (ed.), Madrid: Alpuerto, 1986, pp. 69-165.

GÓMEZ PRIETO, Julia. "La emigración vizcaína hacia América. Los indios de Balmaseda: Siglos XVI-XIX". En: *La emigración española a Ultramar, 1492-1914*, Antonio Eiras Roel (ed.), [I Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna, que tuvo lugar en Madrid, del 11 al 13 de diciembre de 1989], Madrid: Tabapress, [1991], pp. 157-166.

GORDON, Bonnie. *Monteverdi's Unruly Women: The power of Song in Early Modern Italy*, USA: Cambridge University Press, 2004.

GRANJA, Agustín de la - LOBATO, María Luisa. *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)*, Madrid, Frankfurt am Main, Pamplona, Vervuert: Universidad de Navarra, 1999.

GROEBNER, Valentin. "Complexio/Complexion: Categorizing Individual Natures, 1250-1600". En: *The Moral Authority of Nature*, Lorraine Daston y Fernando Vidal (eds.), University of Chicago Press, 2003, pp. 361-383.

GUTIÉRREZ MARAÑÓN, Virginia. *El melólogo cómico en España (1791-1808)*, tesis doctoral, España: Universidad Autónoma de Madrid, 2018.

HALL, James. *Dictionary of subjects and symbols in art*, London: John Murray, 1974

HANNAFORD, Ivan. *Race: The History of an Idea in the West*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.

HARPSTER, Grace: "The Color of Salvation: The Materiality of Blackness in Alonso de Sandoval's *De instauranda Aethiopum salute*". En: *Envisioning Others: Race, Color, and the Visual in Iberia and Latin America*, Pamela A. Patton (ed.), Leiden and Boston: Brill, 2016, pp.83-111. (The Medieval and Early Modern Iberian World; vol. 62).

HEIDEGGER, Martin. *Ser y tiempo [Sein und Zeit]*, traducción de Jorge Eduardo Rivera, Chile: Editorial Universia, 1997.

HERING TORRES, Max S. "Purity of Blood: Problems of Interpretation". En: *Race and Blood in the Iberian World*, Max S. Hering Torres, María Elena Martínez, David Nirenberg (eds.), Wien and Berlin: Lit Verlag, 2012, pp.11-37. (Serie Racism Analysis, vol. 3)

HERNÁNDEZ HORTIGÜELA, Juan. *España, la primera bandera de Texas*, [s.l.]: Punto Rojo Libros, 2017.

HERRERO GARCÍA, Miguel. *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid: Editorial Gredos, 1966.

(Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y ensayos)

HERRERA NAVARRO, Jerónimo. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1993. (Monografías, 58).

HERSKOVITS, Merlville J. *Dahomey, an ancient West African kingdom*, Northwestern University Press, 1967.

HERGOZ, Tamar. *Vecinos y extranjeros: hacerse español en la Edad Moderna*, Madrid: Alianza Editorial, [2006]

—. “Naturales y extranjeros: sobre la construcción de categorías en el Mundo Hispánico”. En: *Cuadernos de Historia Moderna*, X (2011), pp. 21-31.

—. “Beyond Race: Exclusion in Early Modern Spain and Spanish America”. En: *Race and Blood in the Iberian World*, Max S. Hering Torres, María Elena Martínez, David Nirenberg (eds.), Wien and Berlin: Lit Verlag, 2012, pp. 151-168. (Serie Racism Analysis, 3).

HILTON, Wendy. *Dance of Court and Theater: The Frech Noble Style, 1690-1725*, Caroline Gaynor (ed.), Princeton: Princeton Book Company, 1981.

HUDSON, Richard. “Canary”. En: *New Grove’s Dictionary of Music and Musiciens*, Vol. 3, London: Macmillan, 1980, pp. 676-678.

HUERTA CALVO, Javier. *Los géneros teatrales menores en el Siglo de Oro: status y perspectiva de la investigación*, Madrid: CSIC, 1983.

—. *Teatro breve de los siglos XVI y XVII: entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Madrid: Taurus, 1985

—. “La recuperación del entremés y los géneros teatrales menores en el primer tercio del siglo XX”. En: *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*, Dru Dougherty y M^a Francisca Vilches de Frutos (eds.), Madrid: CSIC/Fundación Federico García Lorca/Tabacalera S.A., 1992, p. 285-294.

—. *Al margen de la ilustración: cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*, Amsterdam: Rodopi, 1998.

—. “Preliminares a un viaje entretenido”. En: *El gran mundo del teatro breve*, número monográfico de *Insula*, Núm. 639-640 (marzo-abril 2000), pp. 3-5.

—. (coord.). *El gran mundo del teatro breve*, número monográfico de *Insula*, Núm. 639-640 (marzo-abril 2000) .

—. *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid: Ediciones Laberinto, 2001.

—. (dir.). *Historia del teatro breve en España*, Madrid: Iberoamericana, Frankfurt am Main: Vervuert, [2008].

HURTADO DE MENDOZA, Diego. *Lazarillo de Tormes*, II parte, XII capítulo. En: *Novelistas anteriores a Cervantes*, Madrid: Atlas, 1975. (Biblioteca de Autores Españoles, 3)

HUSBAND, Timothy. *The wild man. Medieval Myth and Symbolism*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1981.

IMPEY, Oliver – MACGREGOR, Arthur (eds.). *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe*, Oxford: Clarendon Press, 1985.

ÍÑURRITEGUI, José María. *La Gracia y la República. El lenguaje político de la teología católica y el Príncipe Cristiano de Pedro de Ribadeneyra*, Madrid: UNED, 1998.

JAKOBSON, Roman. "Linguistica e poetica". En: *Saggi di lingüística generale*, Milano, 1978, pp. 181-218.

JÁUREGUI, Carlos. *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, [La Habana]: Fondo Editorial Casa de las Américas, [2005].

JORDAN, Winthrop. *White over Black: American attitudes toward the negro, 1550-1812*, USA: University of North Carolina Press, 1968.

JOVELLANOS, Melchor Gaspar de. *Espectáculos y diversiones públicas*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.

KAPPLER, Claude. *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen-Age*, París: Payot, 1980.

KATZEW, Ilona. "La pintura de castas: Identidad y estratificación social en la Nueva España". En: *New World Orders: Casta Painting and Colonial Latin America*, Ilona Katzew, curador, New York: Americas Society Art Gallery, september 26-December 2, 1996.

KING-DORSET, Rodreguez. *Black Dance in London, 1730-1850: Innovation, Tradition and Resistance*, USA: McFarland and Company, Inc., 2008.

KORS, Alan Charles – PETERS, Edward (eds.). *Witchcraft in Europe, 400-1700: A documentary history*, revised by Edward Peters, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2ª ed., 2001.

KUBIK, G. "O intercâmbio cultural entre Angola e Portugal no domínio da música desde o século XVI". En: *Portugal e o encontro de culturas na música*, Lisbon, 1987, pp. 381-405.

LABAT, Jean-Baptiste. *Viajes a las islas de la América*. R. P. Labat, selección y traducción de Francisco de Oraá, La Habana: Casa de las Américas, 1979. (Colección Nuestros Países. Serie Rumbos)

LAGUARDA TRÍAS, Rolando A. "Afronegrismos rioplatenses". En: Boletín de la Real Academia Española, T. XLIX, Cuaderno CLXXXVI, Enero-abril de 1969, pp. 27-116.

LAVALLÉ, Bernard. *Esprit créole et conscience nationale*, París: Joseph Pérez et alii, 1980.

LEBLON, Bernard. *Los gitanos de España*, España: Editorial Gedisa, 2001.

LE GUIN, Elisabeth. *The Tonadilla in Performance: Lyric Comedy in Enlightenment Spain*, Berkeley: University of California Press, 2013.

LESCARBOT, Marc. *Nova Francia. A description of Acadia (1606)*, London and New York: Routledge Curzon, 2005.

LESTRINGANT, Frank. *Cannibals: The Discovery and Representation of the Cannibal from Columbus to Jules Verne*, Berkeley: University of California Press, 1997.

LEZA CRUZ, José Máximo. "Las orquestas de ópera en Madrid entre los siglos XVIII y XIX". En: *Campos interdisciplinares de la musicología*, Begoña Lolo (ed.), Vol. 1, España: Sociedad Española de Musicología, 2001, pp. 115-140.

LLERGO OJALVO, Eva. *El villancico paralitúrgico: un género en su contexto*, Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 2017.

LOLO, Begoña. "Música". En: *Huella de América en España*, Valencia: Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, 1993, pp. 509-592.

—. "La tonadilla escénica ese género maldito". En: *Revista de musicología*, España: SEDM, Núm. 2, 2002, pp. 439-469.

—. (ed.). *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica*. Catálogo de exhibición (Museo San Isidro, Madrid, Mayo a Julio 2003), Madrid: Museo de San Isidro, Concejalía de Cultural, Educación, Juventud y Deportes, 2003.

—. "Sainetes y tonadillas con música en el Madrid del siglo XVIII (1750-1765)". En: *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo (eds.), Madrid: Universidad Autónoma de Madrid y Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, pp. 41-62.

—. y LABRADOR, Germán (eds.). *La música en los teatros de Madrid. Antonio Rosales y la tonadilla escénica*, Madrid: Alpuerto, 2005.

LOMBARDÍA, Ana. "Melodías para versos silenciosos: Bailes, danzas y canciones para violín en el Manuscrito de Salamanca (ca. 1659)". En: *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, 3(1), University of California, 2018, pp. 1- 40.

LÓPEZ DE GOMARA, Francisco. *Historia General de las Indias*, Barcelona: Linkgua, 2010.

LÓPEZ FANEGO, Otilia. *Contribución al estudio de la influencia de Montaigne en España (extracto de Tesis doctoral)*, Madrid: Universidad Complutense, 1975.

LÓPEZ GARCÍA, José Miguel. "Entre la marginación y la integración. Los esclavizados en Madrid durante el antiguo régimen". En: *Veinticinco años después: Avances en la Historia Social y Económica de Madrid*, Jesús Agua de la Roza, et. al. (ed. lit.), España: Universidad Autónoma de Madrid, 2014, pp. 251-278

—. "La esclavitud en Madrid a finales del Antiguo Régimen". En: *Cambios y resistencias sociales en la Edad Moderna: un análisis comparativo entre el centro y la periferia mediterránea de la monarquía hispánica*, Ricardo Franch Benavent, Fernando Andrés Robres, Rafael Benítez Sánchez-Blanco (eds.), España: Silex, 2014, pp. 193-202.

—. "La forja de un esclavo rebelde. Historia de Narciso Convento, ca. 1782-1802". En: *El poder la historia: huella y legado de Javier M^a Donézar Díez de Ulzurrun*, Pilar Díaz Sánchez, Pedro Martínez Lillo, et. al. (coord.), Vol. 1, España: Universidad Autónoma de Madrid, 2014, pp. 481-500.

—. "Rebeldes con causa. Los esclavos incorregibles en el Madrid borbónico". En: *Esclavitud, mestizaje y abolicionismo en los mundos hispánicos*, Aurelia Martín Casares (ed.), Granada: Editorial Universidad de Granada, 2015, pp. 285-306.

LOSA CONTRERAS, Carmen. *El consejo de Madrid en el tránsito de la Edad Media a la Edad Moderna*, Madrid: Dykinson, 1999.

LUNA, Lola G. "Androcentrismo e Historia de América. Las amazonas". En: *Boletín Americanista de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona*, Vol. 24, Núm. 32, 1982, pp. 305-312.

LUNA, Margarita. "Danza de la Calenda". En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Cásaes Rodicio (coord.), T. 2, [Madrid]: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pp. 925-926.

Luz y Norte Musical para caminar por las cifras de la guitarra española, y arpa, tañer, y cantar a compás por canto de órgano, Madrid, Melchos Álvarez, 1677, Ed. facsímil, Genève: Minkoff, 1976.

LYNCH, John. *Spanish Colonial Administration, 1782-1810. The Intendant System in the Viceroyalty of the Río de la Plata*, Londres, 1958.

—. *La España del siglo XVIII*, Barcelona: RBA, Biblioteca Historia de España, 2005.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário onomástico etimológico da língua portuguesa*, Lisboa: Livros Horizonte, 2003.

MACKAY, Ruth. *The limits of Royal Authority. Resistance and Obedience in Seventeenth Century Castile*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

MALIK, Kenan. *The Meaning of Race: Race, History and Culture in Western Society*, New York: New York University Press, 1996.

MANRIQUE, Jorge Alberto. "La época crítica de la Nueva España a través de sus historiadores". En: *Investigaciones contemporáneas sobre Historia de México*, Mexico and Austin, Texas, 1971, pp. 101-124.

MARAVALL, José Antonio. "La palabra 'civilización' y su sentido en el siglo XVIII". En: *Estudios de historia del pensamiento español. Siglo XVIII*, Madrid: Mondadori, 1991, pp. 213-232

—. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid: Seminarios y Ediciones, 1972.

MARILUZ URQUIJO, José M. "El indiano en la corte. La Real Congregación de Nuestra Señora de Guadalupe". En: *Tres estudios novohispanos: Sociedad, letras, artes*, Buenos Aires: Libros de Hispanoamérica, 1983, pp. 9-44.

MARQUEZ MACÍAS, Rosario. *La emigración española a América (1765-1824)*, Oviedo : Servicio de publicaciones, Universidad de Oviedo, D.L. 1995.

MARTÍNEZ, María del Carmen. "El cambio demográfico". En: RAMOS, Demetrio. *La formación de las sociedades iberoamericanas (1568-1700)*, T. XXVII, Madrid: Espasa-Calpe, 1999, pp. 63-86.

MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo. "Canarias en la evolución iconográfica del *hombre salvaje* indumentaria y danzas de aborígenes como fuente de inspiración". En: *Homenaje al profesor Dr. Telesforo Bravo*, T. II, España: Universidad de La Laguna, 1991, pp. 403-415.

MARTIN EVANS, J. *America: The view from Europe*, California: Stanford Alumni Association, 1976.

MARTIR DE ANGLERÍA, Pedro. *Décadas del Nuevo Mundo, libro 1*, México: José Porrúa e Hijos, 1964.

—. *Décadas del Nuevo Mundo*, Madrid: Polifemo, 1989.

MASON, Peter. *Deconstructing America. Representation of the Other*, London and New York: Routledge, 1990.

MATAIX, Remedios. "Las cinturas de América. Alegoresis, recurrencias y metamorfosis en la iconología americana". En: *Parnaso de dos mundos. De literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro*, José María Ferri Coll y José Carlos Rovira (eds.), Madrid: Iberoamericana-Vervuet, 2009, pp. 371-425.

—. "Redescubriendo América: el modelo cronístico en la narrativa del Mundonovismo". En: *Los límites del océano: estudios filológicos de Crónica y épica en el Nuevo Mundo*, Guillermo Serés (coord.), Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2009, pp. 105-133.

—. "Androcentrismo, eurocentrismo, retórica colonial: Amazonas en América". En: *América sin nombre*, Núm. 15, 2010, pp. 118-136.

MAZUR, Oleh. *The wild man in the Spanish Renaissance and Golden Age theatre: A comparative study*, Ann Arbor, Michigan: University Microfilm International, 1982.

McCLARY, Susan. *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1991.

—. *Desire and Pleasure in Seventeenth Century Music*, Berkeley: University of California Press, 2012.

McGRANE, Bernard. *Beyond Anthropology: Society and the Other*, New York: Columbia University Press, 1989.

MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo. *Hacia una nueva imagen del mundo*, Madrid: Centro de Estudios Político y Constitucionales, 2003.

MERCADO, José. *La seguidilla gitana. Un ensayo sociológico y literario*, Madrid: Taurus Ediciones, 1982.

MIRA CABALLOS, Esteban. "Indios americanos en el Reino de Castilla. 1492-1550". En: *Temas americanistas*, Núm. 14, 1998, pp. 1-24.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensayos completos*, Almudena Montojo (trad.), introducción, notas y traducción de los sonetos de La Boétie de Álvaro Muñoz Robledano, España: Cátedra, 2ª ed., 2005.

MORALES, José Antonio. *Antonio Guerrero (1709-1776), compositor de tonadillas en el Madrid del siglo XVIII*, tesis doctoral, España: Universidad de Granada, 2018.

MORALES OLIVER, Luis. *África en la literatura española*, 2 Vols., Madrid: Instituto de Estudios Africanos, 1957.

MURCIA, Santiago de. *Santiago de Murcia's Códice Saldivar no. 4. A treasury of guitar music from Baroque Mexico: Commentary*, Craig H. Russell (ed.), Vol. 1, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1995.

NADER, Helen. *Liberty in Absolutist Spain. The Hapsburg Sale of Towns 1516-1700*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990.

NAVARRO, Tomás. *El español en Puerto Rico*, Río Piedras: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1974.

—. *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Madrid: Editorial Labor, 1983

NAVARRO GARCÍA, José Luis. *Semillas de ébano: el elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*, España: Portada Editorial, 1998.

—. *Historia del baile flamenco*, Vol. 1, Sevilla: Signatura, [2008-2010].

NÚÑEZ, Faustino. *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*, Barcelona: Ediciones Carena, 2008.

NÚÑEZ DE PINEDA Y BASCUÑÁN, Francisco. *Cautivero feliz*, [Santiago de Chile]: Seminario de Filología Hispánica, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, [2001].

ORTIZ, Fernando. *Glosario de afronegrismos*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1991.

—. *Los negros curros*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1995.

OTTE, E. *Sevilla y sus mercaderes a fines de la Edad Media*, A. M. Bernal y A. Collantes de Terán (eds.), Sevilla: Fundación El Monte, 1996.

PADGEN, Anthony. *La caída del hombre natural*, Madrid: Alianza Editorial, 1988.

PAGLIOARO, Harold E. (ed.). *Racism in the Eighteenth Century*. En: *Studies in Eighteenth-Century Culture*, Vol. 3, Cleveland: Press of Case Western Reserve University, 1973.

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio. "El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)". En: *Historia del Teatro en España*, José María Díez Borque (aut.), Ronald E. Surtz (aut.), Vol. 2, España: Taurus, 1983 (Siglo XVIII, Siglo XIX), pp. 57-376.

—. *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lérida: Milenio, 1998.

PALLEIRO, María Inés. *Narrativa: identidades y memorias*, Buenos Aires: Editorial Dunken, 2005. (Colección: Narrativa, identidad y memoria, 3).

PATTON, Pamela A. "Introduction: Race, Color, and the Visual in Iberia and Latin America". En: *Envisioning Others: Race, Color, and the Visual in Iberia and Latin America*, Pamela A. Patton (ed.), Leiden, Boston: Brill, 2016, pp. 1-17. (The Medieval and Early Modern Iberian World, 62).

PAZ Y MELIA, Antonio. "Introducción". En: *Sales españolas o agudezas del ingenio nacional*, recogidas por Antonio Paz y Melia, Madrid, Ediciones Atlas, 1964, pp. I-XII.

PECOURT GARCÍA, Enrique. "Una institución singular en la historia del derecho internacional privado español: el fuero de extranjería". En: *Estudios de derecho internacional público y privado. Homenaje al prof. Luis Sela Sampil*, Vol. II, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1970, pp. 883-904.

PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano - PÉREZ BUGALLO, Rubén. "Tirana". En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Cásares Rodicio (coord.), T. 10, [Madrid]: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pp. 304-305.

PESSARRODONA, Aurèlia. *Jacinto Valledor y la tonadilla*, Sant Cugat : Editorial Arpegio, 2018.

PEYTAVY, Christian. "Los autores y las obras: Vázquez". En: *Historia del teatro breve en España*, Javier Huerta Calvo (dir.), Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, [2008], pp. 784-800. (Teatro Breve Español, 3).

PIMENTEL, Juan. "La naturaleza representada: el gabinete de maravillas de Franco Dávila". En: *Élites intelectuales y modelos colectivos. Mundo ibérico (siglos XVI-XIX)*, Mónica Quijada y Jesús Bustamante (eds.), Madrid, CSIC, 2003, pp. 131-154.

PIQUERAS, José Antonio. *La esclavitud en las Españas: un lazo transatlántico*, Madrid: Los Libros de la Catarata, 2012.

POLO, Marco. *Travels of Marco Polo: The Complete Yule-Cordier Edition*, New York: Dover Publications, 1992.

PORTILLO VALDÉS, José María. *Monarquía y gobierno provincial. Poder y constitución en las provincias vascas (1760-1808)*, Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1991.

—. *Crisis atlántica. Autonomía e independencia en la crisis de la monarquía hispana*, Madrid: Fundación Carolina. Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos, 2006.

PRESAS, Adela. "Aproximación a la forma literario-musical de las seguidillas en la tonadilla escénica". En: *Teatro y música en España*, Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo (coords.), Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2008, pp. 149-164.

RAMOS, Demetrio. "Ascenso y prosperidad del criollo". En: MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Historia de España: La formación de las sociedades Iberoamericanas (1568-1700)*, T. XXVII, Madrid, España: Calpe, 1999, pp. 360-376.

RAMOS LÓPEZ, Pilar. "Pastorelas and the pastoral tradition in 18th-century Spanish villancicos". En: *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*, Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.), Ashgate, 2007, p. 283-306.

RÍPODAS ARDANAZ, Daisy. *El indiano en el teatro menor español del setecientos*, transcripción de textos Inmaculada Lapuista, Madrid: Atlas, 1986. (Biblioteca de Autores Españoles, 294)

RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Las Sergas de Esplandián*, estudio de Salvador Bernabéu Albert, Madrid: Ediciones doce calles, 1998.

RODRÍGUEZ PASCUAL, Francisco. "Mascaradas de invierno en la provincia de Zamora". En: *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*, Joaquín Álvarez Barrientos y Antonio Cea Gutiérrez (coords.), Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987, pp. 123-138.

ROJAS ROJAS, Rolando. *Tiempos de carnaval: El ascenso de lo popular a la cultura nacional (Lima, 1822-1922)*, Instituto de Estudios Peruanos, 2005.

ROLDÁN FIDALGO, Cristina. "Música y baile al servicio de la fiesta: el villancico y la pastorela en el teatro de navidad del siglo XVIII" (prensa)

—. "Teatro musical español del s. XVIII (teatro breve). Géneros y nuevas perspectivas". En: *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, Núm. 13, junio 2016, pp. 260-265.

ROMERO FERRER, Alberto. "El sainete y la tonadilla escénica en los orígenes del costumbrismo andaluz". En: *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo (eds.), Madrid: Universidad Autónoma de Madrid y Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, pp. 237-264.

ROSA OLIVERA, Leopoldo de la. "Bailadores canarios en unas bodas reales europeas en 1451". En: *Anuario de estudios atlánticos*, Madrid; Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, Núm. 23, 1977, pp. 661-663.

RUIZ DE ELVIRA SERRA, Isabel. "Introducción". En: *Catálogo de Villancicos de la Biblioteca Nacional*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1992, p. XI-XXV.

RUIZ MAYORDOMO, María José. "El papel de la danza en la tonadilla escénica". En: *Paisajes sonoros en el Madrid del S. XVIII: La Tonadilla Escénica*, Museo de San Isidro, Madrid, mayo-julio 2003, Madrid: Museo de San Isidro, Ayuntamiento de Madrid, 2003, pp. 60-71.

—. y PESSARRODONA, Aurèlia. "Choreological gestures in Iberian Music of the Second Half of the Eighteenth Century: A proposal for Historically Informed Performance of the Fandango". En: *The Global Reach of the Fandango in Music, Song and Dance: Spaniards, Indians, Africans and Gypsies*, K. Meira Goldberg and Antoni Pizà (eds.), UK: Cambridge Scholars Publishing, 2016, pp. 622-667.

RUSSELL, Craig H. "Cumbé". En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (ed.), Vol. IV, [Madrid]: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pp. 309-311.

—. y TOPP RUSSELL, Astrid K. "El arte de recomposición en la música española para la guitarra barroca". En: *Revista de musicología*, España: Sociedad Española de Musicología, Vol. 5, Núm. 1 (Enero-junio 1982), pp. 5-23.

SADLIER, Darlene J. *Brazil Imagined: 1500 to the Present*, USA: University of Texas Press, 2008.

SAINZ DE LA MAZA, Carlos. "Introducción". En: RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Sergas de Esplandíán*, introducción y notas de Carlos Sainz de la Maza, Madrid: Castalia, 2003, pp. 7-92 (Clásicos Castalia, 272).

SALAS CASSY, Erika. *¡Teque, teque, lindo Zarambeque! El zarambeque como fenómeno de transculturación en la Península Ibérica y la América ibera*, Tesis para obtener el grado de Licenciatura en Etnomusicología, México: UNAM, 2011.

SALES DASÍ, Emilio. "California, las amazonas y la tradición troyana". En: *Revista de literatura medieval*, X, 1998, pp. 147-167.

SALILLAS, Rafael. *El delincuente español: hampa. Antropología picaresca*, Madrid: Librería de Victoriano Suárez, 1898, Ed. facsímil, Navarra: Analecta Ediciones y Libros, D.L. 2004.

SÁNCHEZ, Marta. *XVIII century Spanish music: villancicos of Juan Francés Iribarren*, Pittsburgh, Pennsylvania: Latin American Literary Review Press, 1988.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Pedro Alberto. "Una tonadilla escénica para la Navidad: 'Los Payos y el Alcalde', del Señor Marcolini". En: *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares*, Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.), San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2009, pp. 621-636.

SANDOVAL, Alonso de. *Un tratado sobre la esclavitud (De instauranda aethiopum salute)*, introducción, transcripción y traducción de Enriqueta Vila Vilar, Madrid: Alianza Editorial, 1987.

SANTAMARÍA, Francisco J. *Diccionario de mejicanismos: Razonado; comprobado con citas de autoridades; comparado con el de americanismos y con los vocabularios provinciales de los más distinguidos diccionaristas hispanoamericanos*, Méjico: Editorial Porrúa, 2ª ed., 1974.

SANZSALAZAR, Jahel. "Una pintura del Maestro del Papagayo en el Museo Mayer van den Bergh de Amberes". En: *Revista Archivo Español de Arte*, España: CSIC, LXXVI, 2003, 304, pp. 407-436.

SAYRE, Gordon M. *Les Sauvages Américains: Representations of Native Americans in French and English Colonial Literature*, Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1997.

SCHMIDT, Benjamin. *Inventing exoticism: Geography, Globalism, and Europe's Early Modern World*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2015.

SEGALEN, Víctor. *Ensayo sobre el exotismo. Una estética de lo diverso*, México: FCE, 2014.

SENTAURENS, Jean. *Seville et le theatre de la fin du moyen age a la fin du XVIIe siecle*, Vol. II, [Francia]: Université de Bordeaux, 1984.

SERRANO MARTÍN, Eliseo (ed.). *Felipe V y su tiempo: Congreso Internacional*, Zaragoza: Institución "Fernando El Católico", 2004.

SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. "Orígenes y devenir del baile llamado *el canario*". En: *El museo canario*, El Museo Canario, Núm. 54, 1, 1999, pp. 33-92.

SMITH, Anthony D. *Ethnic Origins of Nations*, Oxford: Blackwell, 1986.

SOBOL, Donald J. *The Amazons of Greek Mythology*, New York: Bames, 1973.

STOICHITA, Victor: "The Image of the Black in the Spanish Art". En: *The image of the Black in Western Art: from the "Age of Discovery" to the Age of Abolition: Artists of the Renaissance and Baroque*, David Bindman and Henry Louis Gates, Jr. (eds.), Part 1, Vol. 3, New Edition, 2010, pp. 191-234.

SUBIRÁ, José. *El gremio de representantes españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, V, Madrid: CSIC, Biblioteca de Estudios Madrileños, 1960.

—. "El villancico literario-musical. Bosquejo histórico". En: *Revista de Literatura*, XXII, 1962, pp. 5-27.

—. *Catálogo de la sección de música*, Madrid: [Ayuntamiento] Biblioteca Municipal, 1965.

SWIADON, Glenn. *Los villancicos de negro en el siglo XVII*, Tesis doctoral, México: UNAM, 2000.

—. “África en los villancicos de negro: seis ejemplos del siglo XVII”. En: *La otra Nueva España: La palabra marginada en la Colonia*, Mariana Masera (coord.), México: UNAM, 2001, pp. 40-70.

—. “Fiesta y parodia en los villancicos de negro del siglo XVI”. En: *Anuario de Letras: Lingüística y filología*, Vol. 42-43, 2004-2005, pp. 285- 304.

—. “Los villancicos de negro y el teatro breve: un primer acercamiento”. En: *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Pedro Manuel Cátedra García (dir.), María Sánchez Pérez, et. al. (ed. lit.), Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2006, pp. 161-168.

—. “Los personajes del villancico de negro en su entorno social (siglo XVII)”. En: *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas “Las dos orillas”*, Monterrey, México del 19 al 24 de julio de 2004, Beatriz Mariscal, Matría Teresa Miaja de la Peña (coord.), Vol. 1, México: Fondo de Cultural Económica, 2007, pp. 595-604.

TAUFER, Alison. “The Only Good Amazon is a Converted Amazon: The Woman Warrior and Christianity in the *Amadis Cycle*”. En: Jean R. Brink (ed.), *Playing with Gender: A Renaissance Pursuit*, Urbana: University of Illinois Press, 1991, pp. 35-51.

TAYLOR, Timothy D. *Beyond Exoticism: Western Music and the World*, Durham, NC and London: Duke University Press, 2007.

TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes*, Ed. facsímil, Madrid: Editorial Arco Libros, 1987.

THOMPSON, Peter E. *The Triumphant Juana Rana: A Gay Actor of the Spanish Golden Age*, Toronto: University of Toronto Press, 2006.

TODOROV, Tzvetan. *El miedo a los bárbaros. Más allá del choque de civilizaciones*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008.

—. *Nosotros y los otros: reflexión sobre la diversidad humana*, [Madrid]: Biblioteca Nueva, D. L., 2013.

TORDERA, Antonio. “Historia y mojiganga del teatro”. En: *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*, Joaquín Álvarez Barrientos y Antonio Cea Gutiérrez (coords.), Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987, pp. 249-287.

TORRENTE, Álvaro. *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 3, La música en el siglo XVII*, Madrid; México D.F.: Fondo de Cultura Económica, D. L. 2016.

TRAPERO, Maximiano. "Lengua y cultura: sobre las definiciones del *canario* 'baile antiguo originario de las Islas Canarias' ". En: *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XLVIII, Madrid: CSIC, 1993, pp. 47-79.

TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. *Entrecruzamientos: la cultura bajacaliforniana, sus autores y sus obras*, México: Universidad Autónoma de Baja California, 2002.

TUDISCO, Anthony. "América en la literatura española del siglo XVIII". En: *Anuario de Estudios Americanos*, Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1954, pp. 565-585.

TYRREL, William. *Las amazonas. Un estudio de los mitos atenienses*, México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

URTIAGA, Alfonso. *El indiano en la dramática de Tirso de Molina*. Madrid: [s.n.], 1965.

VASSBERG, David E. *The Village and the Outside World in Golden Age Castile. Mobility and Immigration in Everyday Rural Life*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

VESPUCIO, Américo. *Cartas*, Madrid: Anjana Ediciones, 1983.

VILALTELLA, Javier G. "La visualización de la época virreinal en el cine latinoamericano". En: *Conquista y conversión: universos semióticos, textualidad y legitimidad de saberes en la América colonial*, Germany, 2014, p. 383-414.

VITULLI, Juan M – SOLODKOW, David M. "Introducción. Ritmos diversos y secuencias plurales: hacia una periodización del concepto 'criollo' ". En: *Poética de lo criollo: la transformación del concepto criollo en las letras hispanoamericanas (siglo XVI al XIX)*, Juan M. Vitulli y David Solodkow (eds.), Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2009, pp. 9-58.

WEBER DE KURLAT, Frida. "El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación". En: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, T. XIX, Núm 2, 1970, pp. 337- 359.

WEIBAUM, Batya. *Island of Women and Amazons. Representations and Realities*, Austin: University of Texas Press, 1999.

WESTERVELD, Govert. *Sergas de Esplandián y Juan del Encina*, Murcia, 2013.

WHEELER, Roxann. *The complexion of Race: Categories of Difference in Eighteenth-Century British Culture*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010.

WOLL, Dieter. "Esp. Criollo y port. crioulo: volviendo a la cuestión del origen y la historia de la dos palabras". En: *Latinitas et Romanitas: Festschrift für Hans Dieter Bork zum 65*, Annegret Bollée y Johannes Kramer (eds.), Bonn: Romanistischer Verlag, 1997, pp. 517-535.

ZAMORA VICENTE, Alonso. *Dialectología española*, Madrid: Gredos, 1966.

ZAVALA Y ZAMORA, Gaspar. *Oderay, usos, trages, ritos, costumbres y leyes de los habitantes de la América Septentrional*, (Madrid, 1804), En: *Obras narrativas*, ed. Guillermo Carnero, Barcelona: Universidad de Alicante, 1992.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Wild man. Dibujo a lápiz y tinta en “Ballade d’une home sauvage”. Francia (ca. 1500), Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 2366, f. 3v., p. 70

Figura 2. *Uslegung der Mercarthen oder Cartha Marina* (1525), Johannes Grüninger, p. 75

Figura 3. Cinocéfalos. MÜNSTER, Sebastian. *Cosmographia Universalis*, 1544, p. 75

Figura 4. Phillipe Galle, *Cultura Diaboli*, (s. XVI-XVII). Fine Arts Museums of San Francisco <http://art.famsf.org/philip-galle>, p. 78

Figura 5. Canibal, MÜNSTER, Sebastian. *Cosmographia Universalis*, 1544, p. 79

Figura 6. Detalle de la *Carta Marina* (1516) de Martin Waldseemüller, p. 79

Figura 7. Detalle de *Mapamundi* de Simon Grynacis y Holbein del *Novus Orbis*, Basel 1555, p. 80

Figura 8. THEVET, André. Grabado de Capítulo XL *Comme ces Barbares font mourir leurs ennemis, qu’ils ont pris en guerre, et les mangent*, de la obra *Les singularités de la France antarctique*, 1878, f. 202, p. 82

Figura 9. Jean ROTZ, Detalle del mapa de las costas brasileñas del *Booke of Hydrography* (Rotz Atlas), f. 28r., 1542. British Library. Royal MS 20 E IX, p. 85

Figura 10. Anónimo. *Relation de l’entrée de Henri II, roi de France, a Rouen, le 1er octobre 1550*, c. 1551. Iluminación en manuscrito. Colección de la Biblioteca Municipal de Rouen. MS Y 28 f. 6, p. 85

Figura 11. BRY, Johann Theodor de, “Wie der Keyser auss Guaiana Seine Edelleut pflegt zu zurichten/wenn er sie zu Gast helt.”[Como el Keyser, excepto Guaiana, su nobleza solía hacer cuando los alberga.] Octava parte, Fig. II. Grabado en placa de cobre. Franckfort am Mayn: de Bry, 1600, p. 94

Figura 12. *Amerikaner* de Johan Froschauer, en el “Mundus Novus” de Americo Vesputio (Ausburgh, 1505), p. 100

Figura 13. Cofre de marfil con escenas de amor cortés. Enyas rescatando a una mujer de un hombre salvaje. Siglo XIV. The Metropolitan Museum of Art, p. 105

Figura 14. Alexander en combate con hombres salvajes y bestias, detalle, N° 5. Iluminación de manuscrito de la obra *Le livre el la uraye histoire du bon roy Alixandre*. Francia, principios del siglo XV. Londres, The British Library, Royal Ms. 20 B.xx, f. 51, p. 107

Figura 15. Detalle de *Novissima et Accuratissima Totius Americae Descriptio* (ca. 1658) de Nicolaes Visscher (mapa) y Berchem (cartografía), p. 110

Figura 16. Jean ROTZ, mapa de las costas brasileñas del *Boke of Idrography* (Rotz Atlas), f. 1r., 1542. British Library. Royal MS 20 E IX, p. 116

Figura 17. *The Complexion of Man*. Johann Caspar Lavater, *Essay on Physiognomy* (Londres, 1789-98), p. 116

Figura 18. “A description of the Habits of most Countries in the World”. *A Collection of Voyages and Travels...Compiled from the Library of the Late Earl of Oxford* (Londres, 1745), p. 118

Figura 19. *Domingo del Castillo* (1541). Hernán CORTÉS. *Historia de Nueva España*, México, Imprenta del Superior Gobierno, del Br. D. Joseph Antonio de Hogal, 1770, p. 138

Figura 20. BHM. MUS 188-8. Tonadilla o Fin de fiesta, Miscelánea General *La última arreglada* (1808). “Parola de gitanos”, p. 171

Figura 21. *Mandingoy* inserto en baile de *tirana* en la Tonadilla a solo *Los secretos de la Márquez*, p. 190

Figura 22. Introducción del número de *Pastorela* de la folla *La cucaña*, cc. 1-20, p. 199

Figura 23. Introducción del número de *Pastorela* de la Tonadilla general *La nochebuena*, cc. 1-14, p. 200

Figura 24. Detalle de *La gallina ciega* de Francisco de Goya. 1788. Óleo sobre lienzo 41 x 44 cm. Museo del Prado, p. 205

Figura 25. “Cumbé”. MURCIA, Santiago de. *Danzas del código Saldívar nº4*, p. 246

Figura 26. Poliritmia de los *cumbés* en el *Código Saldívar nº4*, p. 246

Figura 27. Fragmentos de motivos del manuscrito de Sanz y de la antología *Libro de diferentes cifras de guitarra*, p. 247

Figura 28. Patrón rítmico africano, p. 248

Figura 29. BHM. MUS 64-19. Fragmento musical del baile “zarambeque” en el sainete *La residencia del chiste*, cc. 16-21. (Anexo III. Ediciones musicales, III. 2.), p. 250

Figura 29a. Patrón rítmico del zarambeque del sainete *La residencia del chiste*, p. 250

Figura 30. *Zarambeque* de la Tonadilla a cuatro *Los barrios de Madrid*, cc. 43-45. (Anexo III. Ediciones musicales, III.3.), p. 251

Figura 30a. Patrón rítmico del zarambeque de la Tonadilla a cuatro *Los barrios de Madrid*, p. 251

Figura 31. *Paracumbé* de la Tonadilla a dúo *El acomodo*, cc. 47-49. (Anexo III. Ediciones musicales, III. 4.), p. 252

Figura 31a. Patrón rítmico del *paracumbé* de la Tonadilla a dúo *El acomodo*, p. 252

Figura 32. *Paracumbé* de la Tonadilla general *La nochebuena*, cc. 15-17 (Anexo III. Ediciones musicales, III. 5.), p. 253

Figura 32a. Patrón rítmico del *paracumbé* de la Tonadilla general *La nochebuena*, p. 253

Figura 33. *Muchitanga* de la Tonadilla general *El chasco del cofre*, cc. 18-23 (Anexo III. Ediciones musicales, III. 6.), p. 254

Figura 33a. Patrón rítmico de la *muchitanga* de la Tonadilla general *El chasco del cofre*, p. 254

Figura 34. *Mandigoy* de la Tonadilla a dúo *La desdicha de las tonadillas*, cc. 37-41 (Anexo III. Ediciones musicales, III. 7.), p. 255

Figura 34a. Patrón rítmico del *mandingoy* de la Tonadilla a dúo *La desdicha de las tonadillas*, p. 255

Figura 35. *Mandingoy* de la comedia *Las amazonas esclavas*, cc. 9-17, p. 256

Figura 35a. Patrón rítmico del *mandingoy* de la comedia *Las amazonas esclavas*, p. 256

Figura 36. *Cumbé* de la Tonadilla general *La criolla*, cc. 39-43. (Anexo III. Ediciones musicales, III. 1.), p. 257

Figura 36a. Patrón rítmico del *cumbé* de la Tonadilla general *La Criolla*, p. 257

Figura 37. Zarambeque. BNE. M/2618. Cantadas a lo humano de el P. M. Fr. Anselmo de Lera, Predicador de su Majestad en Sn. Martin de Madrid, 1737, p. 274

Figura 38. Fragmento del sainete *La residencia del chiste*, cc. 1-3 (Anexo III. Ediciones musicales, III. 2.), p. 280

Figura 39. Baile del *zarambeque* en el sainete *La residencia del chiste*, cc. 11-21. (Anexo III. Ediciones musicales, III. 2.), p. 281

Figura 40. François van Bleiswyk, “Le Nouveau Theatre du Monde”. En: Pieter van der Aa, *Le Nouveau theatre du monde, ou La geographie royale* (Leiden, 1713). Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, p. 301

Figura 41. RUBENS, Pedro Pablo (copia de Tiziano, Vecellio di Gregorio). *Adán y Eva*, 1628-1629. Colección Real, p. 303

Figura 42. *Imitación del cardenalito*. Seguidillas de la tonadilla *La cómica nueva*, oboe cc. 24-32, p. 305

Figura 43. *Imitación del pájaro morado*. Seguidillas del la tonadilla *La cómica nueva*, clarín cc. 24-32, p. 305

Figura 44. *Imitación del pájaro verde*. Seguidillas de la tonadilla *La cómica nueva*, violín cc. 24-37, p. 305

Figura 45. BHM. MUS 174-19. Baile de *tononé* inserto en la *Tirana* en la Tonadilla a solo *Aquí está de rubor llena*, p. 310

Figura 46. BHM. MUS 118-14. Fragmento del número *Andante poco* de la Tonadilla a tres. *Una viuda, un caballero, una vieja*. Se hace mención del gachupín, p. 314

Figura 47. BHM. MUS 123-7. Número *Allegro moderato*, fragmento del baile del cumbé. Tonadilla a tres *El lance de la naranjera*, cc. 1-9, p. 321

Figura 48. BHM. MUS 71-19. Fragmento parte de oboes. Entremés *El anticuario*, p. 344

ANEXOS

ANEXO I

TABLAS DE REPERTORIO

I. 1. Tabla de danzas de cascabel

AUTOR	TÍTULO	DESCRIPCIÓN
Hernando de Mallén	<i>Las gitanas</i> (1613, 1615)	con 16 personas con la música y el tamboril, y los mantos de las gitanas grandes, con argentería, y los hombres con seis docenas de cascabeles cada uno
Francisco Hernández	<i>Las gitanas</i> (1617)	
Ambrosio de Aguilar	<i>Las gitanas</i> (1630)	con 13 personas, con el tañedor, con sayas de tafetán guarnecidas con pasamanos de plata, y mantos grandes de tafetán de cuatro varas, con argentería, y mangas labradas de colores, con sus rodela en las cabezas, con rosas y flores y cintas de resplandor, y tres gitanos con ropillas y calzones de galanes guarnecidos de plata falsa y con sus bandas
Hernando de Rivera	<i>Las gitanas</i> (1638)	
Ana de Medina	<i>Las gitanas</i> (1640)	vestidas a lo gitano, con sayas de tafetán, con su pasamanos de plata y con sus mangas largas y sus rodela para la cabeza, con 12 figuras y el tambor
	<i>Las gitanas</i> (1651)	con las sayas de brocatel de ytalia de diferentes colores, corpiños y mangas a lo gitano, sus mantos grandes de tafetán y sus rodela, con nueve mujeres y tres hombres y el tamborilero, todo nuevo y muy bien adornado
	<i>Las gitanas</i> (1656)	con 12 personas y un tamborilillo, vestidas todas a lo gitano, con su tapapiés de tafetán guarnecido de plata, con sus corpiños de mangas anchas y con sus rodela en las cabezas y con sus mantos a lo gitano
Antón Calvo	<i>Gitanos y Gitanas</i> (1607)	los gitanos, con seis docenas de cascabeles cada uno

I. 2. Tabla de fonética de negros y gitanos

	AUTOR	TÍTULO	PERSONAJE NEGRO	PERSONAJE GITANO
1	LASERNA, Blas de	El chasco de las negrillas	Negros: Ai ziola Juauiniya/ai ziola Juauinán/que yo i mi plima	
2	MISÓN, Luis	Vizcaíno, un indiano, un gallego, un mercader, una tapada y un negro	Negro: ay cayo, cayo/vamo Joaniyo/detás del amo/e si no Juaniyo/yevarás palo	
3		El acomodo	Negra: Matinillo mio ache/Negro: quella Geloma ache,/Negra: yo Pólit me muelo ache, Negro: el alma te adola ache,/Los dos: pasalemo alegle/ la vita bona siempre/bailando la cumbé/yo na ele le le le /pala lacumbé e le le le	
4	Anónimo	La nochebuena	Negro: Mucatuca me dijo/viniela a ezipelala en aqueste rincón/poque quele de la nochebuena/guadame algo de la colazon/ tu lu lu lul lu,/ que la quello y la adolo/que Catuja e mi amol/que si vamos al cula/casalemos los dos	
5	CASTEL	La gitanilla	Negros: Alegrémonos negrillos / con el baile y la sonaja/que en la casa de la novia/tomaremos chocolata	Jitana: esto hace la jitanilla/solo por divertiros/feliz si lo consigue/pueblo querido
6	ESTEVE, Pablo	El capitán y los negritos		Poneos dezentos/y al punto volver/que de todas las /ropas en casa/verá su merzede como sabo yo
7	MISÓN, Luis	Los negros		A Yuzepillo /le dize ezaz cozaz/?pienza zomos negloz,/o esclavoz? Puez no/ zeñolita, se engaña/

8	LASERNA, Blas de	La criolla	Ay zerebe cumbero/ai zerebe cumbé/ai como se menea/[la cabeza y colitas] del pez ¹	Los negros: zucurru zucurru/tucumanita/zucurru zucurru/zucu mandinga,/yo zola negla de zi uzia/y negla del mexol amo ²
9	HERNÁNDEZ, Francisco	Las naciones		
10	MONCÍN, Luis	El tutor embustero	Catalina y Jucepillo/con pandelo y sonajas/por divertirl a su plimo/alegres los dos cantaban	
11		El obrador de sastre	Dos negritas con blanco/se pusieron a bailar/la nochebuena en la plaza/con aplauso universal ³	
12		Las máscaras (entremés)		Jitana: Dende Congo Alcaldiyo/moniyo alcaldiyo/nos venimos a echal a tu pie/porque en pleita/que damboz terreno/zoble matrimonia/luego sentencieiz
13		Las máscaras (sainete)		Jitano: Zeñor Alcalde estas cozaz/ya laz zabe zu mercé,/que en este temporal todo/el mundo es un entremés/
14	LASERNA, Blas de	La cita frustrada	Que tu negla rubita/ de Congo zambambú/quiele el pecho rendir/a su hongo zambambú/ai que gusto que gozo/que tengo zambambú	

¹ Esta tonadilla es un buen ejemplo de las distinciones que se hacía entre gitanos, negros y americanos. Los números de bailes afroamericanos utilizan el ceceo. Los otros números la fonética es de un correcto castellano.

² Por el ceceo y la mención de *mandinga*, se puede considerar que hablamos de gitanos. Ver *Mandingoy* que es un baile que está considerado propio de gitanos en las tablas del siglo XVIII.

³ Este es un baile de cumbé que es cantado por blancos, por ello no tiene fonética negra. Ejemplo de baile de negros cantado por blancos.

15	ESTEVE, Pablo	El desmayo		Ay zeñor francisquiyo/Cataliniquia, cataliniquia/a los negrillos/dize jezuz Ma lía/a los negrillos/dize Jezuz Malía/Jezuz Malitia ⁴
16	LASERNA, Blas de	El abuelo y la nieta	Negrillos: si lo negro enamoramo/a la banca que queremos/al instantito la damo /todo aquello que podemos/como el oro damo del Perú	
17	GÁLVEZ, María Rosa de	Las esclavas amazonas		Din don din doi/con la mandinoya/din don din doi/vamos a cantal/din don din doi/cantemos zinga/din don din doi/pala la alegria al Zacre/glottato macho yo te anda respinga
18	ESTEVE, Pablo	La desdicha de las tonadillas		Dame el mandinguillo,/dame el mandingoy/porque quiero enmandingarme;/mandinguillo contigo me voy
19	LASERNA, Blas de	Al sol que a los dos mundos		Darle al dengue Jitanillas/y el cuerpecillo mimbrear/que a los luceros de España/ hoy se viene a festejar ⁵
21	LASERNA, Blas de	El destino y la costumbre		Cual suele el peregrino/tras largo viaje/viendo el pueblo cerca/no regozijarse/así mismo el alma mía/se aconteze en este día/viendo cerca vuestro amor/pero ay ay que cual/suele cruel salteador/al caminante

⁴ No podemos especificar que son gitanos, pero lo podríamos considerar tomando en cuenta que los personajes son procedentes de Cádiz y hablan con ceceo. Además tienen el deje andaluz al no pronunciar las últimas consonantes: "En todas partes señores/el corte es general/y hasta los negros de Cadi/también quieren cortejar"

⁵ En el caso del *mandingoy* y el *dengue* al estar considerados como bailes propios de los gitanos en los tópicos de la época, desde mi punto de vista, no hay necesidad de establecer distinciones en los usos fonéticos. Por ello la razón del no uso del ceceo.

				tímido/a saltarle traidor/me asalta a mi el temor/de disgustaros ⁶
22	LASERNA, Blas de	Los secretos de la Márquez		Todo aquel que en este mundo/quisiere tener fortuna/ha de cantar con salero/el punto y zunga mandunga ⁷

⁶ Se puede observar la falta de normalización en la forma del uso del ceceo, ya que se usa de forma indiscriminada. Llego a la conclusión, en este caso específico, que el uso que se realiza de la z es sólo para dejar ver el origen gitano del personaje de peregrino que es al que se están refiriendo en este caso.

⁷ *Zandunga* en voz familiar de la jerga gitana significa "Salero, donaire". CAMPUZANO, Ramón. *Orijen, usos y costumbres de los jitanos y diccionario de su dialecto: con las voces equivalentes del castellano y sus definiciones*. Madrid: Imprenta de D. M. R. y Fonseca, 1851, p. 198. Por la jerga que utilizan en esta tonadilla se puede desprender que se refieren a gitanos, a pesar del poco uso del ceceo. El estribillo es "A la zunga mandunga / mulata amada/ a la zunga manduga / cara de plata / a la zunga mandunga los canelones / a la zunga mandunga los barracones ". No hay duda que se refiere a gitanos; los gitanos eran conocidos la mayor parte de ellos como sucios y vestidos con harapos, "pero los que tienen posibles para ello gastan vestidos de pana con mucha botonadura de plata; pues así los hombres como las mujeres, son aficionados a adornarse: sus colores predilectos son el blanco y el encarnado" *Ibid*, pp. XXVII-XXVIII. Por ello el estribillo dice "cara de plata", por el gusto que tienen por la botonadura de plata y la orfebrería.

I. 3. Tabla de comedias de santos con villancicos y pastorelas

LIBRETISTA / COMPOSITOR	TÍTULO
Francisco González de Bustos	<i>El fénix de la escritura, San Gerónimo</i>
Juan Bautista Diamante	<i>El nacimiento de Cristo</i>
José de Cañizares / Francisco Corradini	<i>La más amada de Cristo Santa Gertrudis (2ª parte)</i>
José de Cañizares	<i>El ángel del Apocalipsis, san Vicente Ferrer (2ª parte)</i>
José de Cañizares / José de Nebra	<i>A un tiempo de monja y casada, Santa Francisca Romana, o la viuda romana</i>
Antonio Zamora / -	<i>El lego más docto, San Diego de Alcalá</i>
Manuel Francisco de Armesto y Quiroja / José de Nebra	<i>La cronista más grande de la más sagrada Historia, Sor María Jesús de Agreda (1ª parte)</i>
Juan de Agramont y Toledo / Diego Lana	<i>La paloma de la iglesia y prodigio de la Italia, Santa Columba de Reati</i>
Bernardo José Reinoso y Quiñones / José de Nebra	<i>El sol de la fe en Marsella y conversión de la Francia, Santa María Magdalena: primera parte de la su historia</i>
Juan Francisco Manuel / Francisco Corradini	<i>La columna de la fe, San Atanasio</i>
Antonio Tello de Meneses	<i>El sol en el Nuevo Mundo y pastor más vigilante, Santo Toribio de Mogrovejo</i>
Joaquín de Anaya Aragonés / Francisco Corradini	<i>La rosa de Alejandría, Santa Eugenia</i>
Cristóbal de Monroy y Silva	<i>Los celos de San José</i>
-	<i>El saltador del abismo, el beato Padre Camilo de Lelis</i>
Bruno Solo de Saldívar / -	<i>El sol de mariano cielo, y luz de Madrid en Roma, San Gerónimo</i>
-	<i>San Judas Tadeo</i>
José Fernández de Bustamante / -	<i>En la mayor perfección, se encuentra el mejor estado Santa Catalina de Bolonia</i>

I. 4. Tabla de zarambeques en obras del siglo XVII

AUTOR	TÍTULO
MORETO, Agustín	<i>La fiesta de palacio</i>
CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro	<i>Entremés de las jácaras</i>
SUÁREZ DE DEZA Y ÁVILA, Vicente	<i>Los borrachos</i>
VILLAVICIOSA, Sebastián de	<i>Baile del soldado y Gila</i>
<i>Ibid.</i>	<i>El licenciado Truchón</i>
CASTRO, Francisco	<i>El destierro del hoyo</i>
<i>Ibid.</i>	<i>Fin de fiesta de Doña Parva materia</i>
BANCES CANDAMO, Francisco	<i>La mojiganga para el auto El primer duelo del mundo</i>
-	<i>El zarambeque de cupido</i>

I. 5. Tabla de indianos

SIGNATURA APUNTE BNE	SIGNATURA APUNTE BHM	SIGNATURA MÚSICA BHM	LIBRETISTA	MÚSICO	TÍTULO	GÉNERO	FECHA
		MUS 63-31		GUERRERO, Antonio	Los despropósitos	sainete	1752
			CASTRO, José Julián de		Los indianos de hilo negro	entremés	1753
	Tea 1-198-58	MUS 64-15		GUERRERO, Antonio	Los señores fingidos	sainete	1753
	Tea 1-198-47 A Tea 220-77	MUS 175-1		ROSALES, Antonio	El indiano de lima	sainete (baile de teatro)	1760
		MUS 178-8		ROSALES, Antonio	El cuento del indiano	tonadilla a solo	1760
		MUS 144-4 MUS 174-12		ESTEVE, Pablo MISON, Luis	El figurón	tonadilla a cuatro	1760
MSS/14062/4	Tea 223-97				El sacrificio	tonadilla a tres	1761
					El sacrificio de los indios	tonadilla a tres	1762
	Tea 1-98-7 (es un impreso)	Mus 37-12	FERNÁNDEZ DE LEÓN, Melchor	LASERNA, Blas	Rui Díaz en las malucas o La Conquista de las malucas o Las Malucas,	comedia	1762
		MUS 63-23		MISON, Luis	La codicia rompe el saco o La abaricia castigada	sainete de Pascua	1763
		MUS 119-12		ANÓNIMO	La Habana	tonadilla a tres	1763
		MUS 167-8		MISON, Luis	El abandono	tonadilla a solo	1763
	Tea 221-94	MUS 179-3		GUERRERO, Antonio	Una gitana y un indiano o El indiano y la gitana	tonadilla a duo	1764
		MUS 104-9		ANÓNIMO	El indiano y la novia	tonadilla a duo	1764
	Tea 221-94			GUERRERO, Antonio	El indiano y la gitana	tonadilla a duo	1764

	Tea 220-88	MUS 174-1		MISON, Luis	El chasco de la carta de Juan de Aprieta	tonadilla a cuatro	1764
MSS/14066/42; MSS/14062/52		MUS 141-15 (marcolini) / MUS 176-5		MARCOLINI, Juan	La criada que va a visitas	tonadilla a tres	1767
					Hombres con juicio (los) En la zarzuela <i>de las segadoras</i>	sainete	1768
		MUS 123-3		ANÓNIMO	El petimetre y la maja	tonadilla a tres	1768
		MUS 92-3		RODRÍGUEZ	El chasco del cortejo	tonadilla a solo	1768
		MUS 77-21		ARANAZ, Pedro	El remedo de los locos	tonadilla a solo	1769
				ANÓNIMO	Los majos de buen humor	sainete	1770
	Tea 1-165-36	MUS 68-41	LANDERAS		robo del indiano,	sainete	1772
	Tea 223-64	MUS 82-10		ESTEVE, Pablo	Los quejosos del mundo	tonadilla a solo	1772
MSS/14062/80		MUS 98-17		CASTEL, José	La Madama chasqueada y El Francés de los violines	tonadilla a duo	1774
	Tea 221-179	MUS 92-12		PALOMINO, Jaime	La maja de rumbo	tonadilla a solo	1774
MSS/14062/105				ESTEVE, Pablo	El tuno y majas	tonadilla a tres	1775
	Tea 221-87	MUS 126-1		ROSALES, Antonio	La huebera	tonadilla a tres	1775
MSS/14062/90				PALOMINO, Jaime	La maja y el tuno	tonadilla a duo	1775
MSS/14063/15				ANONIMA	La peregrina viajante	tonadilla a solo	1776
MSS/14063/28				ESTEVE, Pablo	La niña	tonadilla a tres	1776
MSS/14963/30				GONZALEZ		tonadilla a solo	1776

MSS/14963/32						La marinera	tonadilla a solo	1776	
MSS/14963/34						ROSALES, Antonio	tonadilla general	1776	
MSS/14063/35			MUS 98-13			LASERNA, Blas	tonadilla a duo	1776	
						GONZALEZ	tonadilla a duo	1776	
						CASTEL, José	zarzuela en dos actos	1776	
			MUS 90-10			GONZALEZ	tonadilla a solo	1776	
			MUS 66-43			LASERNA, Blas de	sainete	1777	
MSS/14063/79			MUS 178-1			ROSALES, Antonio	tonadilla a duo	1778	
MSS/14063/65						ESTEVE, Pablo	tonadilla a duo	1778	
MSS/14063/92			MUS 123-7			LASERNA, Blas	tonadilla a tres	1779	
MSS/14063/95			MUS 104-24			LASERNA, Blas	tonadilla a duo	1779	
MSS/14063/97			MUS 111-11			LASERNA, Blas	tonadilla a duo	1779	
MSS/14063/87			MUS 72-9			LASERNA, Blas	tonadilla a solo	1779	
MSS/14063/93			MUS 103-3			LASERNA, Blas	tonadilla a duo	1779	

MP/2212/6	Tea 220-81	MUS 168-16		ESTEVE, Pablo	El cuento del prado con el italiano o El cuento del prado con un indiano	tonadilla a solo	1780
	Tea 155-3			ANÓNIMO	El gracioso salvaje americano	sainete	1781
MSS/14064/41	Tea 223-148	MUS 100-14		LASERNA, Blas	El tambor	tonadilla a duo	1782
		MUS 143-1		LASERNA, Blas	El juguete de la boda	tonadilla a tres	1782
		MUS 113-4		LASERNA, Blas	La petimetra supuesta	tonadilla a duo	1782
	Tea 223-198	MUS 144-1		ESTEVE, Pablo	La vanidad castigada	tonadilla a tres	1783
MSS/14064/68	Tea 222-43	MUS 98-16		LASERNA, Blas de	El Monstruo	tonadilla a duo	1784
		MUS 91-10		ESTEVE, Pablo	Los Proyectos de una nueva	tonadilla a solo	1786
	Tea 219-140	MUS 132-4		LASERNA, Blas	El café de Cádiz	tonadilla a cuatro	1786
	Tea 219-86	MUS 187-4		ESTEVE, Pablo	El Atarantulado	tonadilla general	1787
	Tea 223-215	MUS 163-6		ESTEVE, Pablo	La venta impensada del hermano de las Indias	tonadilla a cinco	1787
MSS/14065/50		MUS 185-17 (ed. ficticia)		ESTEVE, Pablo	La vuelta de Vicente Camas o El primo indiano	tonadilla a tres	1788
		MUS 184-7		LASERNA, Blas de	Los Cómicos de Méjico	tonadilla a tres	1788
	Tea 223-49	MUS 132-9		BUSTOS, Mariano	La prueba de los novios	tonadilla a tres	1789
		MUS 153-5		MORAL, Pablo del	Las sillas del Prado y las andaluzas	tonadilla a cuatro	1791
		MUS 89-11		MORAL, Pablo del	La prueba	tonadilla a solo	1792

	Tea 1-196-61	MUS 108-10	LASERNA, Blas	El majo celoso	tonadilla a duo	1796	
	Tea 222-61	MUS 164-2	MORAL, Pablo del	El mundo al revés	tonadilla a tres	1797	
MSS/14066/14		MUS 111-5	GARCÍA, Manuel	La maja y el majo/La gitana y el majo	tonadilla a duo	1798	
	Tea 221-81	MUS 161-7	LASERNA, Blas de	El hospiciano	tonadilla general	1800	
	Tea 219-94	MUS 139-10	MORAL, Pablo del	La avariciosa	tonadilla a tres	1801	
	Tea 219-195	MUS 120-7	LASERNA, Blas	El ciego con anteojos	tonadilla a tres	1802	
		MUS 12-15	QUIJANO, Manuel	La rendición de Dupón	comedia	1813	
	Tea 224-15	MUS 166-15	MISON, Luis	La viuda (2a parte)	tonadilla a duo		
	Tea 221-92	MUS 185-13	ROSALES, Antonio	El Indiano	tonadilla a duo		
	Tea 220-70	MUS 94-19	ROSALES, Antonio	El cuento de Sevilla o Desde Sevilla a Madrid vengo...	tonadilla a solo		
	Tea 219-138	MUS 111-14	LASERNA, Blas	El cabo y la maja	tonadilla a duo		
	?	?	ANÓNIMO	El indiano y las gitanas	tonadilla a tres		
		MUS 162-11	ESTEVE, Pablo	Las dos amigas o Las Puertas	tonadilla a cinco		
	Tea 223-168	MUS 185-3	ROSALES, Antonio	Tomasa y Colás	tonadilla a duo		
	Tea 220-129	MUS 185-15	ESTEVE, Pablo	El desagravio de los abates (1ª parte)	tonadilla a tres		
		MUS 181-14	LASERNA, Blas de	Los temosos	tonadilla a tres		

		MUS 168-17		MISÓN, Luis	Un vizcaíno, un indiano, un gallego, un mercader, una lapada y un negro	tonadilla general	
		MUS 113-3		ROSALES, Antonio	El remedo de los graciosos	tonadilla a duo	
		MUS 185-7		ROSALES, Antonio	La forastera	tonadilla a duo	
MSS/16198 (edición facticia)					El forastero	tonadilla a tres	
	Tea 219-214	MUS 87-19		ESTEVE, Pablo	La cómica nueva o La cómica de la legua	tonadilla a solo	1760
	Tea 1-162-45,A			VÁZQUEZ, Sebastián	Los cómicos indianos	sainete	
			TAPIA Y BALLESTEROS, Juan de		La codicia rompe el saco	entremés	
MSS 14514(55)					Introducción para la dancetería de indios	baile	
				LOPE DE VEGA	El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón	comedia	
					El doctor soleta	entremés	
					Baile de la rebelión de los maridos (segunda parte de la batalla de las granaderas)	baile entremesado	
MSS/14064/5	Tea 220-56	MUS 161-5		LASERNA, Blas de	La criolla	tonadilla general	1780

I. 6. Tabla de negros

SIGNATURA APUNTE BNE	SIGNATURA APUNTE BHM	SIGNATURA MÚSICA BHM	LIBRETISTA	MÚSICO	TÍTULO	GÉNERO	FECHA
MSS/14090					Mojiganga de la gitanada	mojiganga	1672
		MUS 101-10		MISON, Luis	Los Negros. Para la comedia de <i>La Sirilla del Oriente</i>	tonadilla a tres	1761
T/15023/21 (1ª parte); T/15031/6(2ª parte)		MUS 19-6 (comedia) MUS 69-4 (sainete)	CANIZARES, José	GUERRERO, Antonio	El assombro de Xerez, Juana la Rabicortona	comedia famosa/sainete	1762
MSS/14595/13		MUS 74-16 MUS 61-7	CRUZ, Ramón de la	GUERRERO, Antonio	Las frioleras La jura del alcalde	tonadilla a solo sainete de Pascua	1764 1764
MSS/14602/29	MSS/14520/20	MUS 68-5	CRUZ, Ramón de la	MISON, Luis	Máscaras (las) [libreto: las máscaras de la aldea]	entremés	1765
	Tea 224-31	MUS 110-II		ESTEVE, Pablo	Ya sale mi guitarra...	tonadilla a solo	1766
		MUS 62-41		HERNANDEZ, Francisco	Las naciones	sainete (entremés)	1769
		MUS 71-19		ESTEVE, Pablo	El anticuario	entremés	1769
MSS/14596/24	Tea 1-161-10		CRUZ, Ramón de la		El adorno del nacimiento	sainete	1770
MSS/14063/19	Tea 221-62	MUS 82-16		CASTEL, José	La gitanilla. Los negros y moros / La hermosa gitanilla en el coliseo	tonadilla a solo	1776
MSS/14063/3; Edición facsímil con signatura MSS/16198 (f. 32r)	Tea 1-199-74 (no está el libreto, desapareció en el 1974)	MUS 70-1		ESTEVE, Pablo	La cucaracha	tonadilla general y sainete (pieza de piezas)	1776
MSS/14063/36	Tea 1-158-40	MUS 61-38		CRUZ, Ramón de la (Letra)	Los payos y los jitanos	tonadilla o sainete	1776

	Tea 1-208-9	MUS 66-32	CRUZ, Ramón de la	LASERNA, Bias de	Los payos hechizados o Los payitos inocentes. En la comedia <i>Juegos olímpicos (los)</i>	sainete	1777
MSS/14602/34	Tea 1-152-45	MUS 59-11		VAZQUEZ, Sebastián	Los bribones descuidados por las mujeres chasqueados,	sainete	1777
MSS/14524/28	Tea 1-158-6	MUS 62-35		LASERNA, Bias de	El obrador de sastres	sainete	1778
MSS/14066/54		MUS 74-10		ESTEVE, Pablo	El desayuno	tonadilla a solo	1779
MSS/14064/5	Tea 220-56	MUS 161-5		LASERNA, Bias de	La criolla	tonadilla general	1780
X		MUS 150-4		LASERNA, Bias de	Los payos honrados	tonadilla a cuatro	1780
	Tea 1-203-22	Mus 115-8		ESTEVE, Pablo	La desdicha de las tonadillas	tonadilla a duo	1782
MSS/14064/52	Tea 220-96	MUS 155-11		LASERNA, Bias de	El chasco del cofre	tonadilla general	1783
MC/3055/10	Tea 219-187	MUS 115-12		ESTEVE, Pablo	Los celos iguales	tonadilla a duo	1783
MC/3060/5	Tea 220-156	MUS 126-5		LASERNA, Bias	La despreciada	tonadilla a tres	1784
	Tea 219-206	MUS 105-18		LASERNA, Bias	La cita frustrada,	tonadilla a duo	1785
	Tea 223-54	MUS 105-5		LASERNA, Bias	¿Qué buscas?	tonadilla a duo	1785
	Tea 222-129	MUS 139-4		ESTEVE, Pablo	La oruga en el Prado	tonadilla a tres	1785

			MUS 142-13			ESTEVE, Pablo	El capitán y los negritos	tonadilla a tres	1785	
MSS/14519/18/1					VALLADARES DE SOTOMAYOR, Antonio		El carpintero burlado	sainete	1787	
	Tea 219-179		MUS 148-12		LASERNA, Blas		Los cazadores y la peregrina	tonadilla a cuatro	1789	
	Tea 1-170-21		MUS 67-4		MONCIN, Luis	El tutor embustero		sainete	1790	
	Tea 222-55		MUS 154-1		MORAL, Pablo del	La mujer honrada		tonadilla a cuatro	1791	
						De la casa de posadas		entremés	1792	
	x		MUS 89-16		LASERNA, Blas	Los secretos de la Márquez		tonadilla a solo	1795	
MSS/14528/1	Tea 1-50-6				L. A. J. M.	La nochebuena en Pastrana		sainete	1795	
					RODRIGUEZ DE ARELLANO, Vicente	El negro y la blanca		melólogo	1797	
	Tea 1-50-5		MUS 22-20		COMELLA, Luciano Francisco	El negro sensible		melólogo	1798	
			MUS 9-11		MORAL, Pablo del	Pablo y Virginia		comedia	1800	
	Tea 1-203-60		MUS 642-10		LASERNA, Blas	Al sol que a los dos mundos...		fin de fiesta	1803	
	Tea 1-202-60		MUS 36-26		GALVEZ, María Rosa de	La amazonas esclavas		comedia	1805	
	Tea 220-143		MUS 159-10		ANONIMO	El desengaño feliz o El Negrillo o La altivez castigada		tonadilla a cinco	1810	

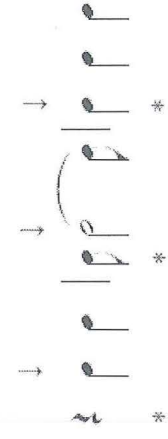
		MUS 605-7		CAIRÓN, Antonio	Los americanos o El encuentro feliz o La espada del mago	baile de teatro	1818
					De la burla de la sortija y casa de posadas	entremés	
					De la Zelosa	entremés	
	Tea 219-19	MUS 182-3		ROSALES, Antonio	El acomodo	tonadilla a duo	
	Tea 222-91	MUS 160-8		ANÓNIMA	La nochebuena	tonadilla general	
	Tea 1-2-19	Mus 1-11	COMELLA	LASERNA, Bías	El abuelo y la nieta	comedia	
		MUS 148-11		ESTEVE, Pablo	Manolillo el presidiario	tonadilla a cuatro	
	Tea 221-65	MUS 151-1		ESTEVE, Pablo	El herrero y la camisola del peje o El chasco de la tinaja	tonadilla a cuatro	
	Tea 221-91	MUS 87-2		ANÓNIMO	La indiana o Chitto, cuidado...	tonadilla a solo	
	Tea 220-160	MUS 93-1		LASERNA, Bías	El destino y la costumbre (2ª parte)	tonadilla a solo	
	Tea 221-93.	MUS 172-7		ANÓNIMO	El indiano y el gallego	tonadilla a cuatro	
	Tea 220-140	MUS 78-12		LASERNA, Bías	El desengaño de los hombres	tonadilla a solo	
MSS/15143				AVELLANEDA, Francisco de	Los negros	baile, 1 acto o entremés	
	Tea 222-67	MUS 92-16		ESTEVE, Pablo	Los murmuradores	tonadilla a solo	
		MUS 155-13		LASERNA, Bías de	[El arma, al arma todos]	folia	

MSS/14066/64		MUS 174-19		LASERNA, Bías de	Aquí está de rubor llena	tonadilla a solo	
	Tea 220-91	MUS 157-9		LASERNA, Bías de	El chasco de las negrillas	tonadilla general	
	Tea 1-183-31	MUS 66-35		LASERNA, Bías de	Hasta aquí llegó el sainete	tonadilla a cuatro	
		MUS 66-36		VALLEDOR, Jacinto	[Zagales, Pastores]	Música pastoral para el sainete de Navidades.	
MSS/14499/8	Tea 1-170-4	MUS 69-7		ALCANTARA RODRÍGUEZ, Pedro	El tribunal del buen gusto	sainete	
	Tea 169-49			GONZÁLEZ DEL CASTILLO, Juan Ignacio	El soldado fanfarrón (3ª parte)	sainete	
MSS/14602/25	Tea 1-183-30		CRUZ, Ramón de la		La fingida arcadia	sainete	1757

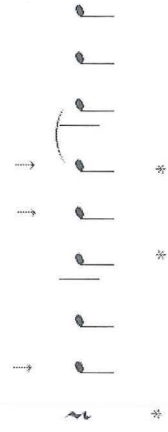
I. 7. Tabla de salvajes

SIGNATURA APUNTE BNE	SIGNATURA APUNTE BHM	SIGNATURA MUSICA BHM	LIBRETISTA	MÚSICO	TÍTULO	GÉNERO	FECHA
MSS/14062/71				ESTEVE, Pablo	El extranjero ridiculo que vende figuras de yeso	tonadilla a tres	1774
MSS/14136/8				F.A. de F.	Entre salvajes	zarzuela en un acto	1801
	Tea 155-3			ANÓNIMO	El gracioso salvaje americano	sainete	1781
MSS 14514/55			SALVO Y VELA, Juan M.		Introducción para la danceria de indios	baile	1719
MSS/14062/4	Tea 223-97	MUS 174-12		MISON, Luis	El sacrificio de los indios	tonadilla a tres	1762
MSS/14064/5	Tea 220-56	MUS 161-5		LASERNA, Blas de	Criolla (La)	tonadilla general	1780

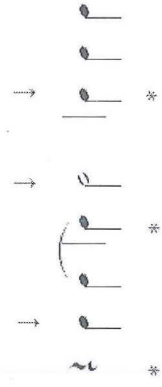
I. 8. Tabla de patrones rítmicos de los bailes de cumbé



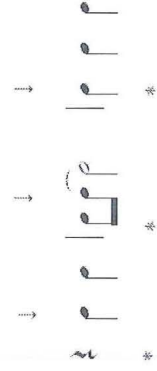
zarambeque



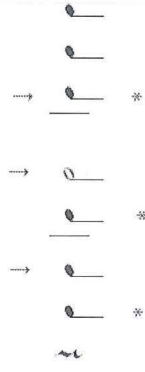
zarambeque



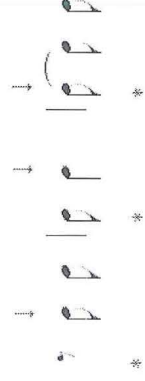
paracumbé



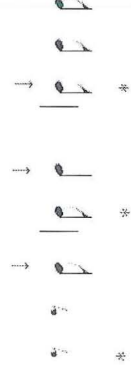
paracumbé



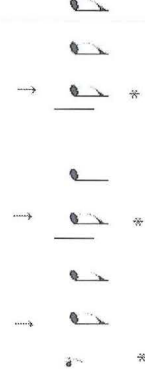
muchitanga



mandingoy



mandingoy



cumbé

ANEXO II
EDICIÓN DE APUNTES TEATRALES

CRITERIOS GENERALES DE EDICIÓN

Se presenta seguidamente la edición crítica de 17 obras, buscando hacer compatible la actual práctica musical con la mayor fidelidad posible al documento original, de manera que las interpretaciones que necesariamente acompañan a un trabajo de esta índole queden claramente señaladas como decisiones editoriales en las correspondientes notas críticas.

Respecto del texto literario, cabe mencionar tres importantes puntualizaciones:

La ortografía de los textos ha sido normalizada al uso actual de la lengua, así como la acentuación, mientras que la puntuación es nuestra, interpretativa. Cabe realizar el matiz que se mantiene la fonética de gitanos y negros.

Las acotaciones escénicas (vase, sale, etc.) se transcriben junto al texto correspondiente al personaje.

Tonadilla a solo *Aquí está de rubor llena*

Se reproducen los ejemplares conservados en la Biblioteca Nacional de España y la Biblioteca Histórica Municipal, bajo las signaturas:

Signatura: BNE. MSS/14066/64
BHM. MUS 174-19

Autor: LASERNA, Blas de
Fecha: [178-?]

Indicaciones del libreto:

En la portada del guión musical consta el nombre de la cantante Victoria Ibáñez. María Morante, Polonia Rochel, Gabriel López “Chinita” y el violinista Andrés Monjui. María Morante la cantó años después.

El nombre de los personajes corresponde con el nombre de los actores.

vv. 27-28: Incluidos de forma posterior en el apunte.

v. 149: Tachado por la censura. Se señala en cursiva.

Tonadilla a solo *Aquí está de rubor llena*

Introducción en la tonadilla de la Vitoria

	Aquí, está de rubor llena muy humilde la Vitoria, temerosa que su gloria al nacer ha de espirar.	1
	[versos]	
POLONIA	En la calle de Atocha venden doncellas, a dos cuartos el ciento tales son ellas.	5
	Tononé, tononé, tira, tirana tales son ellas.	10
TONADILLA		
VICTORIA	Pobre de mí, con qué temor, con qué pesar, con qué rubor voy a cantar.	15
	Pajarillos, prestadme esta tarde, vuestras voces y dulce trinar, frescas auras influidme aliento por si el mío me llega a faltar.	20
	Pajarillos, vientecillos todos, todos me alentad.	
	No sé, ¿por qué a la corte a mí me traen?, sin meritos algunos ni facultades.	25
	Soy vergonzosita, soy inocentita, y de nada sé; no tengo desgarro, ni el genio a lo majo para decir, pues,	30

¿qué me cuenta usted?

Ya se ve que quiero café,
¡qué me da!, ¡qué me da!, ¡qué me da! 35
¡que me da! la jaquesga [*el mal de madre*]
juntito a este pie;
para poder dar gusto
también me falta
además de lo dicho, 40
mil circunstancias.
No soy buena moza,
no soy salerosa,
ni sé qué es querer;
no tengo cortejo 45
pero hoy mismo quiero
buscar uno, pues,
¿qué me cuenta usted?

Ya se ve, que yo he menester,
¡quién me dé!, ¡quién me dé!, ¡quién me dé! 50
aplausos y protecciones,
para merecer.

Un peluquero famoso
buscaré para cortejo,
pero no quiero 55
porque son baquetones,
los peluqueros;
y, también de cupido,
palafreneros.

También, para el mismo efecto, 60
fuera un músico del caso
mas guarda Pablo,
que son muy calaveras
y están sin cuartos;
y, pueden con la solfa, 65
tocarme el cuadro.

También, con un abogado,
pudiera yo hacer negocio
pero es dudoso
que ellos, mas que nosotras 70
saben de embrollos;
y, tienen en la derecha,
la ley de toro.

Aunque en mi tonada

	busco yo cortejo, tan solo realmente busco complaceros, y en prueba seguidillas, [<i>un sonsonete</i>] ¡oír atentos!	75
POLONIA Y CHINITA	Una gata de escofieta ha arañado a un alguacil, dando al maestro cuchillada como se suele decir.	80
LOS TRES	Orandí tananí, tananí, orandá tananá, tananá; yo ví un abate sacando muelas al elefante, yo he visto un oso que lleva hebillas de clavicordio, yo he visto un gato con escofieta puesta en el rabo.	85 90
	Orandí tananí, tananí orandá tananá, tananá; a esta pobrecita todos alentar, y con seguidillas esto acabará.	95
VICTORIA	Aún, no era yo tan grande como una hormiga, y ya era yo más maja y que no es mentira; que una fiesta de toros de Andalucía, me acuerdo de un lance, cuando yo mamaba , por no sé qué cosa que me dijo el ama, me puse al instante los brazos en jarras, la clavé los ojos la dije caramba, y de dos repelones la dejé calva. De siete años ya era yo la priosta, y que no es mentira, ya era yo la priosta	100 105 110 115

de todo el barrio;	
me acuerdo un día	
me desafiaron,	120
dos o tres gitanas	
a reñir bailando,	
le di la guitarra	
a mi resalao,	
la tocó con aire	125
y bailé con gran garbo;	
<i>Y, con esto concluyo</i>	
<i>agur mis chairros;</i>	
y, yo con gran garbo,	
bailé estas seguidillas	130
a lo gitano.	
Cualquiera que quisiera	
buena ventura,	
venga a mí que la tengo	
como nenguna.	135
¿A que ahora me peino?	
que si quieres cha,	
mi gitano se va a Cartagena	
y a la fe no me quiere llevar,	
porque dice que soy resalada	140
y en los puertos hay falta de sal,	
ai, ai, ai , chi:::	
y en los puertos hay falta de sal,	
pues como el cuitao	
me llegue a dejar,	145
aquí solitaria yo sé	
que::: pues::: ya:::	
<i>Y, con esto concluyo,</i>	
<i>Suplid mis faltas,</i>	
por no molestar	150
¡adiós mis chairros!	

Baile *Introducción para una dancería de indios*

Se reproduce el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España, bajo la signatura:

Signatura: BNE. MSS/14514/55

Autor: SALVO Y VELA, Juan M.

Fecha: 1719

Indicaciones del libreto:

v. 181: En el apunte aparece tachado el verso “vaya de festejo” el cual no se sustituye por nada.

Baile *Introducción para una dancería de indios*

Dentro, ruido de tempestad y, con los truenos, se dicen las primeras voces; y salen cayendo, por un lado Rico y, por otro, Damián

VOCES ¡Iza de gavia! (*dentro*) 1

OTROS ¡A la escota!

UNO Antes que en la isla choquemos
 ¡amaina!

OTROS Ya es imposible,
que ya el escollo encubierto
roza la quilla.

OTROS ¡Perdidos
somos ya! ¡Socorro, cielos!

5

Sale Rico

RICO	O, como es tiempo de Pascua, se me ha subido a los sesos el hipocrás, o mi juicio se metió a titiritero,	10
	o mis compañeros tienen unos lobos como perros, o estoy dado a los demonios, o yo no sé lo que es esto.	
	¿No estaba ahora en el corral? Es verdad, sí; mas no, puesto que me veo en una playa.	15
	¿No me estaba componiendo, acababa la jornada, para el baile ello por ello?	20
	Mas no; seó Rico, o seó Diablo, usted es un embustero: si éste es un gran despoblado lleno de árboles funestos, ¿cómo puede ser?	

DAMÍAN ¡Piedad, (*dentro*) 25
que me ahogo, que me anego!

RICO Aquél ha bebido aguado,
y se queja el tabernero.

DAMIÁN	¡Misericordia!	(dentro)	
RICO	¡Jesús, que me danzo, que me tiemblo! ¿de cuándo acá soy gallina? Mas peor en este tiempo era ser capón, y andar en hombros de esportilleros.		30
<i>Sale Damián</i>			
DAMIÁN	¿No hay quien me socorra?		
RICO	No hay, si es que me pides dinero; mas si me pides ayuda, un boticario es mi deudo y, así, ponte bien.		35
DAMIÁN	¡Ay! Triste hombre, animal o pellejo, que blandamente atufado me animas con el resuello ¿quién eres?		40
RICO	Un servidor, desacotando lo puerco de quien... mas ¿qué es lo que miro?		45
DAMIÁN	Prosi... mas ¿qué es lo que veo?		
RICO	¿no es usted el señor Damián de Castro?, ¿qué no? ¿qué...?		
DAMIÁN	Bueno, tu...tur...ba...tu...sin...mo...ja...tu... pues qué ha...ré yo, maja...dero?		50
RICO	¿No estábamos ahora...		
DAMIÁN	Sí		
RICO	en el corral?		
DAMIÁN	Eso es cierto		
RICO	Pues ¿dónde estamos?		

DAMIÁN	No sé	
RICO	Porque...	
DAMIÁN	Porque no lo entiendo. Y así, troquemos preguntas por si respondes más presto. ¿No estábamos...	55
RICO	¿Quién lo duda?	
DAMIÁN	en el corral?	
RICO	Con los cuerpos	
DAMIÁN	Pues ¿quién...	
RICO	Yo no le conozco	
DAMIÁN	nos trujo aquí?	
RICO	No sé deso	60
DAMIÁN	Pues, no estamos noticiosos pero estamos satisfechos	
RICO	Señor Damián, ésta es isla, y de troncos corpulentos. ¿Qué árboles son los de enfrente?	65
DAMIÁN	Alamos blancos, y negros, de jazmín y tafetán.	
RICO	Yo hartos de bayeta veo. ¿Y aquellos de más arriba?	
DAMIÁN	Perales, por circunspectos, con mucha pera en el juicio.	70
RICO	Mejor fuere en el talego. ¿Y estotros de hacia acá bajo?	
DAMIÁN	Laureles del triunfo nuestro.	
RICO	Hacia allí hay uno que ronca.	75
DAMIÁN	Pues aquél será camueso.	

RICO	En fin, no podemos dar en qué tierra es la que vemos.		
MÚSICA	Es la isla de los cafres	<i>dentro</i>	
DAMIÁN	¡Embócate ese buñuelo!		80
RICO	De los cafres, ¡vive Dios!, que hemos parado en cofreros		
MÚSICA	Aquí mascamos los hombres...		
DAMIÁN	¡Oye, usté! ¡escuche, usté aquello!		
MÚSICA	como si fuesen perdices	<i>dentro</i>	85
RICO	Señores, miren que huelo y, si por perdiz me quieren, ni aun valgo para conejo.		
DAMIÁN	Perdigón de siete arrobas, tú serás mi compañero		90
RICO	Y seremos igualados, media libra más o menos.		
MÚSICA	por pasatiempo y holgura	<i>dentro</i>	
RICO	¡Lleve el diablo el pasatiempo!		95
DAMIÁN	Rico, ¡y nos han de comer!		
RICO	No les envidio el recreo si me mascan las pechugas en donde más carne tengo.		
DAMIÁN	Yo estoy flaco, y para asado será el plato cimenterio		100
MÚSICA	Es la isla de los cafres, aquí a los hombres comiendo como si fuesen perdices, por holgura y pasatiempo		105
RICO Y DAMIÁN	¿Pues quién del corral nos trujo hasta las Indias de un vuelo?		

Truenos y sube la muchacha por un escotillón, vestida de india

MUCHACHA	Guidón, que os quiere estafar	
RICO	Hermosos santos, por cierto de bulto.	
MUCHACHA	De la comedia aprovechando el concepto, Francisquito, Damianito, un gigotico ha dispuesto de vuestros dos cogotitos.	110
DAMIÁN	Pues, santíguome el tozuelo, demonico chiquitico...	115
RICO	Con tu pico del infierno.	
MUCHACHA	¡Ay! Que he de ser la primera que os muerda con lindo aliento.	
RICO	¡Malos alanos te arranquen una pierna!	120
DAMIÁN	Con efecto, ¿he de ser manjar de indios?	
MUCHACHA	Y puedes estar contento, que te guisarán de pasmo, que es mi amigo el cocinero	<i>cantando</i> 125
	Damianico mío, tú serás muy presto en ajito pollo, ¡manita!, pollo contrahecho. Rico de mi alma, a ti asarte pienso, que sabes de amores, ¡manita!, y así estarás tierno. No estás muy gustoso deste nuevo empleo.	130 135
DAMIÁN	Como cuando echan, ¡manita! la carlanca al perro.	
MUCHACHA	Y tú, vida mía,	

	¿no estás en lo mismo?	
RICO	Como el ahorcado, ¡manita!, cuando dice el credo.	140
MUCHACHA	Pues ¡vaya de danza!	
RICO Y DAMIÁN	¡Vaya de guineo!	
MUCHACHA	Un castañetazo, ¡manita! Y una vuelta luego.	<i>Bailan</i> 145
RICO Y DAMIÁN	Un castañetazo, ¡manita! Y una vuelta luego.	
MUCHACHA	Cachupín hermoso, dime dos requiebros.	
DAMIÁN	Tengo, cachiniña, ¡manita! Mucho cachimiedo.	150
MUCHACHA	Baila con más brío mi manito bello.	
RICO	¿Quién ha visto muerte, ¡manita! Con zangoloteos?	155
MUCHACHA	¡Vaya otra zaguanga!	
RICO Y DAMIÁN	¡Vaya, mientras muero!	
MUCHACHA	Agachada y coco, ¡manita!, y una vuelta luego.	
RICO Y DAMIÁN	Agachada y coco, ¡manita! Y una vuelta luego.	160
MUCHACHA	¡Ea, hijos! Lo bailado ha sido tal y tan bueno que os quiero sacar del susto: a lo que os trajo a este puesto	165

	Guidón es a festejaros — no, hijos míos, a comeros — con una danza indianica. ¡Volvióseme al alma al cuerpo!	
RICO Y DAMIÁN		
MUCHACHA	Y así, ¡fuera del tablado!	170
RICO Y DAMIÁN	¡Vamos!	
MUCHACHA	Quedito con eso, que antes pedirá una copla la venia.	
RICO	Es justo.	
DAMIÁN	Es bien hecho.	
MUCHACHA	Pues, ¡a un compás, todos tres!	
DAMIÁN Y RICO	Ni un punto discreparemos	175
MUCHACHA	Si es que os agradaron estos pocos versos, con dos palmaditas, ¡manita!, salís del empeño. Vaya de alegría, gozo y regodeo! La manita alzada, ¡manita!, ¡vaya, mosqueteros!	180
DAMIÁN Y RICO	La manita alzada, ¡manita!, ¡y vaya, mosqueteros!	185

Tonadilla a seis *El chasco de las negrillas*

Se reproducen los ejemplares conservados en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, bajo las firmas:

Signatura: BHM. Tea 220-91
BHM. MUS 157-9

Autor: LASERNA, Blas de
Fecha: [1788]

Indicaciones del libreto:

El nombre de los personajes se corresponde con el nombre de los actores, tal y como aparecen en la carátula del guión musical: La Pulpillo, Tadeo, Paco, Pepe y dos negras; [posteriormente] Sra. Carlota, Sr. Camas, Justo Mas, José García, Francisco López y el hermano de Eusebio.

Tonadilla a seis *El chasco de las negrillas*

Calle

TADEO	¡Bravo, bravo, bravo! ¡bueno, bueno, bueno! No hay pleito, ni causa que no gane yo.	1
PACO	¡Bueno, bueno, bueno! ¡bravo, bravo, bravo! Todas las sentencias son a mi favor,	5
TADEO	pero don Longinos,	
PACO	pero don Desgracias,	10
TADEO	¿qué pleito he ganado?	
PACO	¿Yo, también qué causa?	
LOS DOS	En sala de amor todas las sentencias son a mi favor.	15
TADEO	Mirad, ha sido mi pleito por una muchacha, que en mi librería no hay tomo mejor;	
PACO	mirad, y mi causa ha sido por una chiquilla,	20
LOS DOS	que excede a las citas del mejor autor.	
TADEO	¡Oh! la mía es más bella,	
PACO	¡Oh! la mía es mejor;	25
TADEO	no te canses don Longinos,	
PACO	no te canses don Desgracias.	
LOS DOS	Lo susodicho, lo susodicho no hay pues qué replicar,	

	lo susodicho, lo susodicho no hay pues qué replicar, que replicar, que replicar.	30
TADEO	Mirad, esta misma noche a pesar de un tío, su mano y palabra me ha ofrecido dar;	35
PACO	mirad, y sin que lo sepa su padre la mía, también de su mano el dueño me hará.	40
TADEO	La mía es como un ángel,	
PACO	la mía es como un sol;	
TADEO	no te canses don Longinos,	
PACO	no te canses don Desgracias. Lo susodicho, lo susodicho sin más ponderación lo susodicho, lo susodicho sin más ponderación, ponderación, ponderación.	45
LOS DOS	¡Bravo, bravo, bravo! ¡bueno, bueno, bueno! que ya anocheciendo discurro que va;	50
TADEO	agur, don Longinos	
PACO	agur, don Desgracias	55
LOS DOS	agur y mandar, a ver mi cielo me voy sin parar.	
<i>Sala en el foso 3 puertas con cortinas</i>		
PULPILLO	Dos letrados me pretenden y hoy los quiero escarmentar, porque con sus pesadeces no me vuelvan a cansar.	60
PULPILLO	¡Paje! ¡paje!	

PEPE	Mi señora,	
PULPILLO	¿has visto los abogados?	
PEPE	Ya están los dos avisados,	65
PULPILLO	pues has lo que te mande.	
PULPILLO	¡Niñas! ¡niñas!	
ALD [OVE] RA ANTÓN	Mi ziola,	
PULPILLO	Cuidado con lo que he dicho,	
LOS DOS	todo con juicio lo hacemos, como manda su melcé.	70
	¡Ai! Ziola Juaquiniya ¡ai! Ziola Juaquina, que yo y mi plima Aniquiya nos habemos bambolear.	
	¡Achi! que me cantoneo, ¡achi! que me zarandeo, ¡achi! que este sí es bailar;	75
	que me cantoné, que me zarandé, que me zarandeo, este sí es bailar ¡achi!, ¡achi!, ¡achi!, ¡achi!	80
PAROLA		<i>tocan la campanilla</i>
PULPILLO	Yo os alerto que llaman	
NEGROS	como usted mandas se hará.	
LOS DOS	Que me cantoné, que me zarandé, que me zarandeo, este sí es bailar ¡achi!, ¡achi!, ¡achi!, ¡achi!	85
		<i>ocúltanse las dos</i>
TADEO	¡Chi! ¡chi! ¡chi! Estás solita	90

	se puede entrar,	
PULPILLO	solita estoy entre uste acá entre uste acá.	
TADEO	¡Ay! Qué contento,	
PULPILLO	¡Ay! Qué gran boda,	95
TADEO	en siendo yo garnacha te ofrezco, te ofrezco poner mi toga.	<i>sueña campanilla</i>
PULPILLO	Mi tío ha llamado,	
TADEO	¿qué habemos de hacer?	100
PULPILLO	Venid a esconderos	
TADEO	vamos pues mi bien.	
		<i>se empieza a oscurecer</i>
LOS DOS	Adiós, dueño mío, adiós mi querer.	
PACO	¡Chi! ¡chi! ¡chi! Perlita mía, puedo aquí entrar,	105
PULPILLO	ningún reparo creo que hay.	
PACO	¡Ay! que gustito,	
PULPILLO	¡Ay! que alegría,	110
PACO	con tu tomo yo espero que crezca, que crezca la librería.	
PULPILLO	Mi padre acá viene	
PACO	que lance fatal,	115
PULPILLO	venid a esconderos,	

PACO	vamos pues allá.		
LOS DOS	Adiós dueño mío, de mi voluntad.	<i>se obscurece</i>	
PULPILLO	Deja el miedo, abogadito mío, que mi tío se ha acostado a oscuras,		120
TADEO	en albricias quiero regalarte unas medias de color de pulga.		
PULPILLO	No receles, hijo de mi alma, que mi padre se metió en su cuarto,		125
PACO	por la nueva, un gran sombrerillo a comprarte mañana iré al rastro.	<i>prevenidas las negritas para salir</i>	
TADEO	¡Qué dichoso!		
PACO	¡Qué contento!		
PULPILLO	Ah, pobrete majaderos, qué gran chasco llevareis.		130
LOS DOS	¡Oh! Qué ratos tan alegres con mi novia pasaré.	<i>sale una negrita</i> <i>Pulpillo tosiendo</i>	
TADEO	¡Dueño mío!		
PULPILLO	¡Prenda amada!		
TADEO	Dame, dame una manita,		
PULPILLO	tómala mi dulce amor.	<i>asoma la mano la negrita a Tadeo</i>	135
TADEO	¡Qué finita!, ¡Qué blanquita! loco de contento estoy, al tontazo de tu tío ¡qué chasco! tan exquisito que le pegamos los dos.	<i>sale la otra negrita</i>	140
PACO	Dulce dueño,		
PULPILLO	cariñito,		
PACO	dame esos hermosos lirios,		

PULPILLO	tómalos amado bien	<i>toma la mano la negrita a Paco</i>	
PACO	¡Qué manita! tan blanquita, yo estoy loco de placer por más que se enfade y rabie; el pobrete de tu padre ¡qué chasco! lleva tan cruel.		145
TADEO	Serás mi esposa		
PULPILLO	yo te lo juro,		150
PACO	has de ser mía,		
PULPILLO	te lo aseguro.	<i>vase Pulpillo</i>	
LOS DOS	Y nuestros brazos, con tiernos lazos serán garantes de amor y fe.		155
<i>Se aclara y sale la Pulpillo y el criado con luces</i>			
<i>Sale</i>			
PULPILLO	Sea, en hora buena señores novios, por muchos años gócense ustedes.		160
LOS DOS	¡Qué burla es esta!		
NEGRAS	¡Ay! Qué blanquillo mi maridito, yo le quelé;		
LOS DOS	sin testigos esto es nulo pero de ello yo doy fe. Adentro favor el pleito sea sentenciado esta vez.		165
PACO	La mía es como un ángel,		
TADEO	la mía es como un sol,		170
PACO	no te cases don Longinos,		
TADEO	no te cases don Desagracias;		

LOS DOS	lo susodicho son sin ser ponderación	
PEPE	Yo doy fe, ¡achi!	175
TADEO Y PACO	¡Maldita seas!	
PEPE	Yo doy fe, ¡achi!	
TADEO Y PACO	¡Quítate allá!	
NEGRA	Pues, no me quieres por novia, te tengo que repelar.	180
PULPILLO	Lo siguiente que es chasco que yo les quise dar, porque con sus obsequios no me molesten más; con una tiranilla el caso acabará acabará, sí, acabará.	185
TIRANA	Gonzalvo casó en Segovia, cojo, manco, tuerto y calvo, y engañaron a Gozalvo que tal sería la novia.	190
	¡Ay! Tiranilla ven me a apalear, dame de tu mimo, dame de tu sal ¡ay!, ¡ay!	195
TODOS	¡Viva! ¡viva! la tirana, la tirana que hace el alma respingar, y la canta toda Europa.	
	Y, aun el mundo, y, aun el mundo en general.	200
	Vamos bailando negrillos y el mundillo menear; ¡dale! ¡dale! al cuerpecillo, oblígame sin cesar.	205
TIRANA	Si logra nuestra Tirana	

agradar a este concurso,
suplicamos que con gusto
vuelvan a verla mañana.

Tonadilla a dúo *El acomodo*

Se reproducen los ejemplares conservados en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, bajo las signaturas:

Signatura: BHM. Tea 219-19
BHM. MUS 182-3

Autor: ROSALES, Antonio
Fecha: [17--?]

Indicaciones del libreto:

El nombre de los personajes corresponde con el nombre de los actores: Raboso y Miguel Garrido.

vv. 31-45: Tachado por la censura. Se señala en cursiva.

vv. 158-173: Tachado por la censura. Se señala en cursiva.

Tonadilla a dúo *El acomodo*

GARRIDO	Yo, señores de mi vida soy un cierto perillán de los que Naturaleza produce en particular.	1
	Soy francés, soy italiano, soy tudesco y alemán, y también seré demonio si me llegare a importar;	5
	gusto mucho de las niñas, gasto en ellas mi caudal, mas digo el de las palabras, porque otra cosa no hay.	10
	Tengan silencio chito, se divertirán —chi, chi— se divertirán.	15
	A las niñas petimetras, enamoro a lo marcial, y a las de tócame Roque, con soflama y mucha sal.	
	Que sean viejas o sean feas, a mí poco se me da, porque yo gracias al cielo, me sé a todo acomodar;	20
	con las viejas hablo solo de cosas de antigüedad, con las niñas de las modas, que es de lo que gustan mas.	25
	Tengan silencio chito, se divertirán —chi, chi—, se divertirán.	30
	<i>Aunque sea como un demonio, si se tiene que chupar, las llamo ángel serafín, y la hago creer que es deidad.</i>	
	<i>Con aquesto todas ellas, me regalan a la par, hasta que el poste me huelen,</i>	35

y me mandan escardar.

*Con aquesto como y bebo,
sin tener que trabajar ,
y me paso una vidita
llena de tranquilidad.* 40

*Tengan silencio chito
se divertirán —chi, chi—,
se divertirán.* 45

RABOSO Oye usté,

GARRIDO diga usté,

RABOSO buenos días tenga usted,

GARRIDO buenos los de Dios a usté.

RABOSO Yo soy una mujer blanca.

GARRIDO ¿Acaso soy yo moreno? 50

RABOSO Tengo cincuenta chiquillos,

GARRIDO levantad un regimiento,

RABOSO vamos al caso,

GARRIDO vamos al cuento,

RABOSO tened cachaza, 55

GARRIDO tengan silencio.

LOS DOS Verán en lo que para,
todo aqueste embeleco.

RABOSO Oye usté,

GARRIDO diga usté,

RABOSO amparar a una mujer, 60

GARRIDO soy sastre y no puede ser,

RABOSO yo me hallo muy apurada,

GARRIDO	así se halla mi bolsillo,	
RABOSO	porque un marido no encuentro,	
GARRIDO	a muchas pasa lo mismo.	65
RABOSO	Vamos al caso,	
GARRIDO	vamos al cuento,	
RABOSO	tened cachaza,	
GARRIDO	tengan silencio.	
LOS DOS	Verán en lo que para, todo aqueste embeleco, verán en lo que para, este embeleco.	70
RABOSO	Yo quisiera casar con un hombre, que en el cielo encendiera una luz	75
GARRIDO	si eso quiere es muy fácil si casa,	
RABOSO	—¿con quién?—,	
GARRIDO	con la torre que está en Santa Cruz.	
RABOSO	Si usted fuera así,	
GARRIDO	eso fácil es,	
RABOSO	si usted es tan chico.	80
GARRIDO	Yo me estiraré, ya si andando muy empinadito, siempre estiradito entiéndame usted, poco a poco iré yo creciendo, y así iré subiendo, como vos queréis.	85
RABOSO	No me acomoda,	90
GARRIDO	decid ¿por qué?	

RABOSO	Porque esto es chanza,	
GARRIDO	también esto es.	
LOS DOS	Siga el juguete, pues causa placer,	95
RABOSO	¡no señor! Mejor es un marido, que ande siempre debajo los pies.	
GARRIDO	Si eso quiere, es muy fácil si pillá	100
RABOSO	—¿a quién?—	
GARRIDO	al enano que había en el café.	
RABOSO	Si usted fuera así,	
GARRIDO	eso fácil es,	105
RABOSO	y ¿cómo lo hará?,	
GARRIDO	ya lo verá usted.	
	Pues si en eso os hiciere gusto, veréis cómo el bulto se me va a encoger; y así andando como escarabajo, os cueste trabajo el poderme ver.	110 115
RABOSO	No me acomoda,	
GARRIDO	decir, ¿por qué?	
RABOSO	Porque esto es chanza,	
GARRIDO	también esto es...	
LOS DOS	Siga el juguete, pues causa placer.	120

RABOSO	Yo amiguito con usted casaría, mas me temo pesado seréis,	
GARRIDO	¡Ay querida! que soy tan ligero, que en el aire cien vueltas daré.	125
RABOSO	—¿y como será?—	
GARRIDO	¿lo quiere usted ver?	
RABOSO	Mucho me alegrará,	
GARRIDO	pues atienda usted:	
	Soy caballo, ando en la calle, y si por el aire paloma sin él, yo me encojo, me estiro, me alargo como mas mano, allá es menester.	130 135
RABOSO	Eso me gusta,	
GARRIDO	a mí también,	
RABOSO	esta es mi mano,	
GARRIDO	la mía esta es;	140
LOS DOS	Seguidillas y esto acábase	
SEGUIDILLAS		
	Dos negros se casaron y el día de boda, se enamoraban tiernos de aquesta forma.	145
RABOSO	Matinillo mío —aché—,	
GARRIDO	que li la gelima —aché—,	
RABOSO	yo pol ti me muelo —aché—.	
LOS DOS	Pasalemo alegre,	150

	la vita bona siempre bailando, la cumbeyona.	
	Ele le le le , pala la cumbé, —achi, achi, achi— así se requebraban el día de boda.	155
	<i>Siga la idea, y verán lo que hablaban, y verán lo que hablaban el negro y negra:</i>	160
RABOSO	<i>Yo quelo una bata —achi—,</i>	
GARRIDO	<i>no, que tene cola —achi—,</i>	
RABOSO	<i>zapato a la inglesa —achi—,</i>	
GARRIDO	<i>no que te alás coja —achi—,</i>	165
LOS DOS	<i>Pasalemo alegle, la vita bona, siempre bailando la cumbeyona.</i>	
	<i>ele le le le , pala la cumbé, —achi, achi, achi—, así se requebraban el día de boda.</i>	170
	Esto se acaba, dadnos si acaso gusta, muchas palmadas.	175
RABOSO	Yo tendlé coltejo —achi—,	
GARRIDO	y yo un goldo palo —achi—,	
RABOSO	y con mucho gusto —achi—,	
GARRIDO	te tocaré el cuadro —achi—.	180
LOS DOS	Pasalemo alegle, la vita bona,	

siempre bailando
la cumbeyona.

Ele le le ,
pala la cumbé,
—achi, achi, achi—,
dadnos si acaso gusta
muchas palmadas.

185

Tonadilla a solo *La cómica nueva* o *La cómica de la legua*

Se reproducen los ejemplares conservados en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, bajo las firmas:

Signatura: BHM. Tea 219-214
BHM. MUS 87-19

Autor: ESTEVE, Pablo
Fecha: [entre 1760 y 1793]

Indicaciones del libreto:

En el manuscrito constan los nombres de los cantantes: La Prado [y debajo] Sra. Nicolasa.

Tonadilla a solo *La cómica nueva* o *La cómica de la legua*

CÓMICA

Ala li, ala li, ala li, 1

ala le, ala le, ala la.

A mi tonadilla
todos escuchad,
con gusto y comienzo, 5
la voy a cantar.

Ala li, ala li, ala li,
ala le, ala le, ala la.

Ya, mosqueteros míos,
he pensado modo de 10
divertiros este rato.

Llegó pues la cuaresma
pian, pian y la parroquia
de San Sebastián,
se fue inundando de 15
cómicos de la legua,
¿cuál de ellos vendrá a pie?,
y ¿cuál en yegua?

Nuestros autores buscarán
chiquillas que cantarán, 20
con sal las tonadillas
llamaron a probar;
una de aquestas, y
temblando la pobre,
por si apesta, la mandaron 25
cantar una tonada,
y salió de esta forma,
muy turbada. *se mete dentro*

Atribulada me miro
al llegarme a presentar, 30
donde tantas pobrecitas
solo han venido a apestar;
dado si acaso, mis gracias
desgracias aquí serán,
que unos vienen por oírnos 35
y otros vienen por mirar:
Yo miraré, yo observaré,

yo aprenderé para agradar.

Buscaré una majota
que lección me dé, 40
y saldré una real moza
del gran Lavapiés;
chuscona, rumbona,
y saldré una real moza
del gran Lavapiés. 45

Gustosa, aquí se destina
mi corazón fino y leal,
a ser de los madrileños
la sal de toda su sal.

En Madrid todos los hombres 50

dicen que saben amar,
y, también dicen que saben
al mejor tiempo dejar.

Yo miraré, yo observaré,
yo contaré lo que hay acá, 55
lo que hay acá;
chuscos del alma mía
¡todos escuchad!
las cositas que andan
en este lugar, 60
las cositas que andan
oíd las chusquitos,
las cositas que andan
en este lugar.

En Madrid son los usías 65

amigos de cortejar,
y si son tantos los pobres
no nos va con ellos mal.

Nos aman los extranjeros
con expresión muy formal, 70
pero polvos de tabaco
eso solo es lo que dan,
pero yo sabré agradable
a todos acariciar,
y chuparlos lo que pueda, 75
como otras muchas habrá.

A los señoritos haré dos coquitos, a los extranjeros diré chicoleos; pero a mis mosqueteros	80
finos y chuscos, los diré que son ellos la flor del mundo; seré feliz si acierto a darles gusto.	85
Toda la gente de guerra finos nos suelen servir, pero en su cuerpo de guardia solo ellos quieren lucir; los majos, mis baladrones también cortejan aquí, y aquellas que más cortejan, más las suelen sacudir.	90
Pero, yo sabré agradable a todos los de Madrid, embromarlos y dejarlos a obscuras y sin candil.	95
A los soldaditos haré agasajitos, y diré a los majos que son muy salados.	100
Y, a mis apasionados, diré postrada, que son el non plus ultra de toda España; oigan las seguidillas y esto se acaba.	105
SEGUIDILLAS	
Tengo unos pajaritos de Indias muy bellos, graciosos hermosos; tengo unos pajaritos que imitan con su pico todo instrumento:	110
el oboe remeda un cardenalito,	115

con mucha destreza
señores chitito, ah...

Decid todos ¡qué vivan
mis pajaritos! 120
Graciosos hermosos.

Con armonía,
prosигuen el intento
mis avecitas:
el clarín remeda 125
uno que es morado,
y en la misma forma
que se irá imitando, ah...

Decid todos ¡qué vivan
mis pajaritos! 130
Graciosos hermosos.

Cantan tan finos,
que son el embeleso
de los sentidos:
el violín imita 135
uno todo verde,
y hacen muchos ratos
de esta propia suerte, ah...

Y, aquí mi tonadilla
da fin queridos 140
monitos del alma.

Sainete *El gracioso salvaje*⁹⁴⁵

Se reproduce el ejemplar conservador en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, bajo la signatura:

Signatura: BHM. Tea 155-3

Autor: -

Fecha: 1781

Indicaciones del libreto:

vv. 9-16: Tachado por la censura. Se señala en cursiva.

vv. 45-52: Tachado por la censura. Se señala en cursiva.

vv. 89-93: Tachado por la censura. Se señala en cursiva.

v. 111: Tachado por la censura. Se substituyó “a” por “en”. Se señala en cursiva.

vv. 146-147: Tachado por la censura. Se señala en cursiva.

vv. 297-300: Tachado por la censura. Se señala en cursiva.

vv. 398-399: Tachado por la censura. Se señala en cursiva.

vv. 410-416: Tachado por la censura. Se substituyó por “que mal ni bien conocemos”. Se señala en cursiva.

vv. 497-498: Tachado por la censura. Se señala en cursiva.

vv. 538-541: Tachado por la censura. Se señala en cursiva.

vv. 604-614: Tachado por la censura. Se substituyó por “En todo me gusta mucho”, en la parte que corresponde a Violeta.

vv. 620-621: Tachado por la censura. Se señala en cursiva.

⁹⁴⁵ Transcripción de Inmaculada Lapuista, ver RÍPODAS ARDANAZ, Daisy. *El indiano en el teatro menor español del setecientos*, Madrid: Atlas, 1986.

Sainete *El gracioso salvaje*

Calle. Salen con basquiñas y mantillas Violeta y Margarita, y el Cadete sirviendo a ésta de braceró y obsequiándola

VIOLETA	¡Qué embebecidos que van! ¡cómo se arrima el babieca del cadete a mi señora! Parece —según la estrecha— que es plaza, y que va asaltarla si no se rinde o se entrega. Señora, que vuestro hermano queda atrás. Sí, a estotra puerta. <i>En yendo así, mano a mano, el cortejo y la corteja, llevando paje o criada de posta o de centinela, ¡qué papel tan tonto hacemos! Vamos con la boca abierta hasta que los señoritos se acaban de tomar cuentas.</i>	1 5 10 15
CADETE	Más ufano voy con vos que si al puerto condujera diez navíos de tres puentes enemigos.	
MARGARITA	¡Qué! ¿valieran mucho más que yo las naves, señor cadete fachenda?	20
CADETE	Esto es decir, madamita, que vale una petimetra como vos cuantas armadas el mundo ha tenido y tenga.	25
MARGARITA	¡Viva! ¿y mi hermano?	<i>A Violeta</i>
VIOLETA	Allí viene	
MARGARITA	Hombre, ¿vienes o te quedas?	
<i>Sale Pancracio, de oficial, con bastón, parche en un ojo, y en la pierna que más acomode, pata de palo</i>		
PANCRACIO	Mujer, no des esas voces, no puedo andar más apriesa,	30

	que me pesa dos quintales esta pata de madera.	
VIOLETA	Como está su merced cojo, no puedo más	
PANCRACIO	¡Bachillera! Mona, mira, si otra vez (ni aun en chanza) te me atrevas a llamar cojo, de un golpe te espachurro la cabeza.	35
VIOLETA	Si sois cojo, ¿qué tenemos que cojo le diga?	
PANCRACIO	¡Aprieta! Importa, que yo no quiero que me lo llames.	40
VIOLETA	¡Paciencia! ¿ni tampoco tuerto?	
PANCRACIO	Menos, lengua maligna y perversa; <i>que yo, gracias al Señor, nací perfecto: la guerra del dios Marte me ha dejado sin este ojo y esta pierna</i>	45
CADETE	<i>También en la de Cupido mil defectuosos quedan, que entre los dos aniquilan la humana naturaleza.</i>	50
PANCRACIO	¡Ea!, marchaos a casa, supuesto que está tan cerca, que yo me quedo a buscar en una posada de éstas al Capitán y su criado, que hoy <i>llegan</i> de la América para llevarlos a casa y obsequiarlos bien en ella.	55
CADETE	¿Y qué capitán es ése?	60
MARGARITA	Don Lucas de Camarena	
CADETE	Yo me acuerdo: aquél que estuvo	

	aquellas carnestolendas en vuestra casa.		
MARGARITA	Sí, el propio		
VIOLETA	Es como una castañuela de genio, y me regaló zapatos, ligas y medias.		65
PANCRACIO	¡Vaya!, idos ya, y tened prevenida buena cena, y armad baile entre los muchos tertuliantes que frecuentan de noche a casa.		70
MARGARITA	Está bien. Vamos, cadete.		
CADETE	Quisiera que el bello carro del sol para ir a casa os sirviera	<i>vase, y Margarita</i>	75
VIOLETA	¡Muy bueno!, ¡qué tonterías dicen estos que cortejan!	<i>Vase</i>	
PANCRACIO	Buscaré al Capitán; mas, si no me mienten las señas, allí viene ya: ¡don Lucas! ven, dame un abrazo, llega.	<i>Le llama</i>	80
<i>Sale don Lucas, de capitán machucho, y se abrazan los dos con expresión</i>			
LUCAS	Pancracio, amiga, mi gozo te dará ciento y cincuenta.		
PANCRACIO	¿Cómo vienes?		
LUCAS	Bueno, gordo: tan robusto y con tal fuerza que aún puedo con una pava, dos pollas y tres botellas.		85
PANCRACIO	¡Viva ese valor! Quien tuvo retuvo, aunque viejo sea	<i>le abraza</i>	
LUCAS	¿Y tú y tu hermana?		

PANCRACIO	¡Tan buenos! Lucas, hay salud y pesetas; lo demás, rueda la bola hasta que la muerte venga. Vaya, ¿y qué traes de las Indias?	90
LUCAS	¿Qué he de traer? Frioleras un navío de oro y plata, todo en duros y pesetas, y un criado salvaje.	95
PANCRACIO	Amigo, eso aquí no es cosa nueva — si es gallego, o asturiano —, que los más de tales tierras son muy salvajes.	100
LUCAS	No es eso; éstos — para que lo entiendas — son unos indios salvajes que en los bosques de América se crían, muy naturales, y de una suma inocencia en toda clase de asuntos; y por esta causa misma — y mi diversión —, a nadie dejo <i>en</i> instruirles se meta en todas nuestras costumbres, ya sean malas o buenas. Es muy gracioso. Veréisle, que le mandé viendo fuera esas calles.	105 110 115
PANCRACIO	Yo lo aprecio, y a hacer una diligencia precisa voy. Aquel cuarto con un balcón y dos rejas en mi casa; idos allá que yo pronto doy la vuelta.	120
LUCAS	Está bien; mas mi salvaje, confuso y riendo llega.	

vase

Sale Festín riendo, y admirándose, graciosamente vestido en esta forma: chupa, casaca y calzón, a lo húsar; color tostado fingido con tabaco; collar de lata y pendientes de perlotas; pelo corto a lo negro; gorra con plumas, y brazos y piernas como carnes; sable terciado y una trompa cortica, pendiente de un cordón a la espalda.

FESTÍN	¡Qué cosas, señor, tan raras! ¡Todo me admira y eleva cuanto en estas tierra hallo, y me río a pierna suelta!	125
LUCAS	Pues, ¿qué ves digno de risa y que te admire y suspenda?	
FESTÍN	El que algunos van vestidos al remedo de las fieras, y quedan los animales en las campañas desiertas. Otros parecen mujeres en traje y delicadeza, con caras tan relamidas que pueden pasar por hembras. A otros arrastran en jaulas que las mueven unas ruedas, gobernándolas salvajes montados sobre unas bestias.	130 135 140
LUCAS	Son coches; un elemento, para cuando llueve o nieva, muy útil, si halla uno un tonto que se le dé y le mantenga	145
FESTÍN	<i>A otros meten en las camas, los visten y sacan de ellas; también he visto que aquí unos salvajes se encuentran que sirven a otros salvajes.</i>	150
LUCAS	Aquí no es como en tu tierra: se llaman hombres.	
FESTÍN	No sé; mas aquí —hablando de veras— me parece sois muy tontos, y animales.	
LUCAS	La fineza y el mucho honor que nos haces toda mi nación aprecia: Festín, advierte que estás entre naciones discretas y civilizadas	155

FESTÍN	Oyes, ¿y qué quieres decir esa palabra civilizadas, que me ha causado extrañeza?	160
LUCAS	Gente que viven debajo de leyes, y a ellas sujetas.	165
FESTÍN	¿Bajo las leyes?, y ¿qué salvajes son éstos?	
LUCAS	Piensas mal, no son salvajes sino — para que lo entiendas — un orden que está fundado en la razón justa y buena, para poder contenernos rectamente en todas nuestras obligaciones, y hacer los hombres que las observan buenos y sabios.	170 175
FESTÍN	Bien: luego, los hombres de aquí, en la esencia, ¿nacéis pícaros y locos?	
LUCAS	De tres partes, dos y medio. Mas, ¿por qué discurrees eso?	180
FESTÍN	Fácil está la respuesta: si necesidad tenéis de esas leyes que me cuentas para ser buenos y sabios, discurrir claro se deja que sois pícaros y locos naturalmente, pues fueran esas leyes excusadas a ser más la bondad vuestra.	185
LUCAS	¡Sopla, el salvaje! ¡ni un sabio! De tal forma respondiera. Tú no estás capaz ahora de hablar en estas materias; aguárdame aquí, e iremos donde nos den cama y cena.	190 <i>Vase</i> 195
FESTÍN	Eso es bueno. Otro salvaje a donde yo estoy se acerca.	

Sale un Quincallero a lo francés, de casaca, peluca, cajón delante, y en él varias cosas

QUINCALLERO ¿Quién compra estuches, sortijas,
retratos y palilleros?
¡a las cosas de París!
200
¡algo de tienda, que vendo!

FESTÍN ¡El tal salvaje es extraño! *Aparte*
¡y qué voces da!, ¡y qué gestos
hace para que le entiendan!
¿qué llevará en aquel cesto? 205

QUINCALLERO ¡Algo de tienda, señores! *Llega a Festín*
¿Usted compra, caballero?

FESTÍN ¿Qué dices?

QUINCALLERO Si queréis algo
de los géneros que llevo:
miradlos.

FESTÍN ¿Para qué fin? 210

QUINCALLERO Por si os gusta algo de ello.

FESTÍN Pregunto: ¿y me lo darás,
si algo de mi gusto encuentro?

QUINCALLERO De buena gana: no busco
mas que despacharlo presto. 215

FESTÍN ¡Qué salvajes tan galantes, *aparte*
son todos los de estos reinos!

QUINCALLERO Ved qué os agrada

FESTÍN Está bien. *Lo mira*
¡Ay, qué cosa!: ¡joyes! ¿qué es esto?

Toma un retrato pequeño de mujer, le mira y le besa con mucha alegría, entendiendo es natural

FESTÍN ¡Qué mujer tan chiquitita! 220
¡qué cara tiene!, ¡qué cuerpo!
¡Ay, hermosa de mi alma!
Me gustas mucho, y te quiero. *Le besa y acaricia alegre*
Oyes, ¡qué queda se está,

	Mientras la abrazo y la beso!		225
QUINCALLERO	¿Si será loco este hombre?	<i>Aparte</i>	
FESTÍN	Ven acá: ¿cómo la han hecho estar aquí tan chiquita? Yo me aturdo, y no penetro cómo puede haber mujeres tan chicas, y así te ruego me digas con qué se hacen gentes tan pequeñas.		230
QUINCALLERO	Vedlo con esto sólo se hacen.	<i>Le da un pincelito</i>	
FESTÍN	¿Y cómo se llama esto?		235
QUINCALLERO	Pincel.		
FESTÍN	¡Es cosa pulida! Con que ¿con este instrumento hacéis acá las mujeres y los hombres tan pequeños?		
QUINCALLERO	¡Vaya!, elegid lo que os gusta.		240
FESTÍN	Todo me agrada, que es bueno		
QUINCALLERO	Siendo así, tomadlo todo		
FESTÍN	Pero tú te quedas luego sin nada.		
QUINCALLERO	Un mercader solamente anhela a eso		245
FESTÍN	Muy bien; y pues que me gusta todo, tomártelo quiero	<i>Lo toma todo y guarda</i>	
QUINCALLERO	Y por ello, ¿qué me dais?		
FESTÍN	Yo nada que darte tengo		
QUINCALLERO	No hay que andar conmigo en chanzas, y darme noventa pesos, que valdrá lo que traía.		250
FESTÍN	¿Qué dices? Yo no te entiendo.		

	Di, ¿qué son pesos? Pues yo, para mi divertimento, no traigo más que esta trompa	255 <i>la muestra</i>
QUINCALLERO	Ya me falta el sufrimiento Pues ¡volvedme mis alhajas!	<i>aparte alterado</i>
FESTÍN	No me enfades, que no quiero	
QUINCALLERO	Yo me iré a quejar a un juez de los que tiene este pueblo	260
FESTÍN	Oyes, ¿y qué es un juez?	
QUINCALLERO	Un hombre noble, sabio, justo y recto, que hace ejecutar las leyes, y castigar los perversos.	265
FESTÍN	¡Grande honor! Así, uno a ti te colgará del pescuezo porque, después de aliviarte de la carga, muy soberbio me inquietas.	
QUINCALLERO	¡Ea! ¡pagadme! O aturdiré el universo a voces!	<i>Muy enfadado y gritando</i>
FESTÍN	Poquito a poco, y no hay que hablarme tan recio. Ven acá, salvaje horrible, ¿no te has venido tú mismo, de buena gana, a rogarme que te tomara tus géneros y yo, por darte ese gusto, los he tomado? Pues, luego, ¿qué me pides? ¿qué me enfadas? ¡anda, y vete a los infiernos!	275 280
QUINCALLERO	Eres un bribón infame	
FESTÍN	¡Vete!	
QUINCALLERO	Digo que no quiero.	
FESTÍN	Yo te haré querer, canalla	<i>Le da con el sable</i>

QUINCALLERO	¡Ay, que me rompe los huesos!		285
FESTÍN	Te cortaré la cabeza	<i>Le agarra el rabo del peluquín</i>	
QUINCALLERO	Yo buscaré quien castigue tu maldad y atrevimiento		
<i>Vase el Quincallero corrido, dejándole a Festín le peluca en la mano, la que mira con risa y admiración</i>			
FESTÍN	El se marchó, y yo me admiro de que me ha dejado el pelo en la mano. ¿Hay cosa igual?, ¡risa da este caballero! en él no era natural, pues no lo dejara a serlo.		290
	¡Vaya! Que en estos países todo es postizo y supuesto, <i>y hermosura y discreción de muchos, también lo mismo; y así, si parecen algo, lo más o todo es ajeno</i>		295
			300
<i>Sale el quinquillero y, con él, un cabo y cuatro granaderos con fusiles: rodean a Festín, y éste da una media vuelta mirándolos de mal gesto</i>			
QUINCALLERO	Este es el ladrón		
FESTÍN	Ve aquí unos salvajes horrendos, que a la noche más oscura pueden dar asombro y miedo	<i>Aparte</i>	
CABO	No os hagáis el tonto, oid: ¿habéis tomado unos géneros a ese buen hombre, y después rompido a golpes el cuerpo?	<i>a Festín</i>	305
FESTÍN	¿Lo ha dicho él así?		
CABO	Lo ha dicho		
FESTÍN	Pues todo es cierto; y a fe que no le tenía, por su traza y mi concepto, por hombre que hablar pudiese tanta verdad.		310

CABO	Pues vos mismo, con tan grande desvergüenza, no negáis haberlo hecho, venid preso con nosotros.		315
FESTÍN	¿Y qué viene a ser ir preso?		
CABO	Es llevaros a encerrar en un oscuro aposento, y cargaros de cadenas.		320
FESTÍN	Mucho el favor agradezco pero, en Dios y en mi conciencia, que por ahora ir no puedo.		
CABO	Ello es fuerza que podáis		325
FESTÍN	Es imposible, que tengo que hacer; luego que despache, yo iré a buscaros corriendo.		
CABO	Dejadlo para otra vez, ¡agarradle, granaderos!	<i>Le agarran</i>	330
QUINQUILLERO	¡Vaya, el bribón!		
FESTÍN	¡Amo mío! ¡mira que me llevan preso estos salvajes! ¡acude a darme favor!	<i>Grita</i>	
<i>Sale Lucas</i>			
LUCAS	¿Qué es esto? Caballeros ¿por qué llevan ese criado mío preso?		335
CABO	Porque no quiere pagarle a ese pobre quinquillero lo que le ha tomado.		
LUCAS	Ved que es recién venido al pueblo, y salvaje americano que ignora nuestro comercio y leyes; y así, soltadle, que yo a pagarle me ofrezco a ese hombre.		340

CABO	De ese modo, yo me doy por satisfecho: soltadle y vamos de aquí a otra parte, caballeros.	345	<i>Vase, y los granaderos</i>
FESTÍN	¡Id con el diablo! ¡a ninguno he temblado más que a éstos!	350	
QUINCALLERO	Oídmе, señor capitán yo solamente pretendo que me vuelva mis alhajas.		<i>A Lucas</i>
FESTÍN	Toma, que ya nada quiero tener de ti, vil.		<i>Se las da</i>
QUINCALLERO	Mejor: quedamos todos contentos. Pero, señor, yo quisiera, Para que ya en ningún tiempo vuestro salvaje no tenga que pedirme a mí, volverlo los golpes que él me dio.	355 360	
LUCAS	Es justo.		
FESTÍN	¿Cómo, justo? Nada menos: cuando yo doy una cosa con voluntad, no pretendo me la vuelvan. Llévalos, y que te hagan buen provecho.	365	
QUINCALLERO	Ya te conozco, salvaje, no me darás otro perro		
FESTÍN	Inhumano capitán, de ti y tu tierra reniego, pues tratan con tal crueldad al infeliz forastero. ¡Entre qué fieros salvajes me has traído!	370	<i>Llora</i>
LUCAS	Calla, necio, y ten cuidado otra vez, porque aquí estamos sujetos a pagar lo que tomamos, o exponerse a mucho riesgo.	375	

FESTÍN	Y dime: ¿qué dan aquí por lo que toman?	
LUCAS	Dinero.	380
FESTÍN	¿Qué es dinero?	
LUCAS	Vele ahí <i>le da un duro y le muerde</i>	
FESTÍN	¡Hola! Parece que es tieso. ¿se come?	
LUCAS	Los hombres, no; quien se lo engulle a talegos, a manera de avestruces, son las mujeres, y luego lo purgan con mercaderes, modistas, y peluqueros.	385
FESTÍN	¡Bella cosa es ésta! Dime: ¿dónde dan este dinero para ir a hacer al instante mi prevención?	390
LUCAS	Majadero, no se da.	
FESTÍN	¿Dónde se toma?	
LUCAS	No se toma	
FESTÍN	¡Despachemos!: pues enseñámelos a hacer	395
LUCAS	Eso, muchísimo menos, porque te castigarían <i>con el rigor más severo</i> <i>si la más pequeña pieza</i> hicieras.	
FESTÍN	¿Tampoco eso? Yo me aturdo y me confundo, pues ¿cómo diantres es esto? Se ha de tener: no le dan ni se ha de tomar, y menos se permite hacer. ¿Qué embrollo es éste que no le entiendo?	400 405

LUCAS	Ya lo sabrás algún día; ahora, ven conmigo.	Vase	
FESTÍN	¡Cielos! bien haya, amén, en mis bosques, <i>puesto que no conocemos</i> <i>la pobreza ni riqueza</i> <i>y, a lo salvaje viviendo,</i> <i>la razón natural solo</i> <i>basta para hacernos buenos;</i> <i>y, aquí, no basta a lograrlo</i> <i>castigo, ley ni consejos.</i>	410 415 Vase	
<i>Salón largo, con arañas y cornucopias encendidas; estrado de madamas y petimetres, cuchicheando ellas y ellos; Margarita bailando lo que acomode con el Cadete; Pancraccio en pie de bastonero; y habrá dos luces sobre una mesa</i>			
PANCRACIO	Cadetito, Margarita, vamos, por Dios, despachando, que ha ya tres cuartos de hora que están ustedes bailando	420 <i>Bailan con mucha viveza y broma</i>	
CADETE	Otro poquito no más, al instante lo dejamos.		
MARGARITA	Pues por mí no ha de quedar hasta lograr reventaros.		
PANCRACIO	Digo a ustedes que lo dejen o, supuesto que me hallo de bastonero, haré seña y cesará de contado el tocar la orquesta: ¡paren!	<i>enfadado</i> 425	
<i>Da un golpe con el bastón, cesa la música y baile; Margarita se sienta muy sofocada, dándose aire, y el Cadete se queda en pie, pateando y rabioso</i>			
MARGARITA	Yo te estimo el agasajo, que ya estaba hecha un volcán, desde el cabello al zapato.	430	
PANCRACIO	Con esos volcanes vuestros, médicos y boticarios comen a carrillo y medio. Y usted, ¿por qué está pateando, cadete?	435	

CADETE	Por ser vos hombre poco instruido y versado en política de bailes y cadetes, don Pancracio.	<i>Formalizado</i>	440
PANCRACIO	¿Por qué?, diga usted, ¿por qué? Si, por el reloj mirado, Habéis bailado lo propio que los demás.		
CADETE	Los soldados tenemos el privilegio, en esto de los saraos, de bailar siete minutos más que otro alguno de cuantos haya en la función — sean pajes, de oficina, o abogados — , gracia que al mérito nuestro las madamas han franqueado.		445 450
PANCRACIO	Amigo, de esa milicia no sé nada.		
CADETE	No me espanto, que es usted miembro, en la tropa ya inútil y reformado.		455
PANCRACIO	Pero fuerte y tieso, aunque con tantas botanas me hallo.		
CADETE	A cortejar vuestra hermana, en despique de este agravio me voy, porque rabiéis.		460
		<i>Se sienta con Margarita</i>	
PANCRACIO	¡Toma! ¿Qué novedad me hará el caso, cuando de día y de noche la cortejáis ya ha diez años?		
MARGARITA	¡Cuál se cuchichea, amigas! ¡vaya, estaréis murmurando de mi adorno.	<i>A las demás</i>	465
TODAS	No, por cierto.		
PANCRACIO	¿Será de haberme mirado bailar a mí, y dar cabriolas		

	con esta pata de palo?		470
<i>Sale Lucas</i>			
LUCAS	Madamitas, caballeros, buenas noches.		
PANCRACIO	¡Amigazo! mirad la gente que tengo en casa para obsequiaros.	<i>Le abraza</i>	
TODOS	Todos, servidores vuestros		475
PANCRACIO	¿Dónde dejáis el criado salvaje?		
LUCAS	En esotra pieza		
PANCRACIO	Vaya, venid a sentaros, y hablaremos de las guerras en que nos hemos hallado	<i>Se sientan</i>	480
LUCAS	¡Qué tiempos!, y qué estocadas, y balazos hemos dado		
PANCRACIO	Bien lo dice lo triunfante que a mi persona dejaron		
<i>Sale Violeta chillando, y huyendo de Festín, que sale siguiéndola</i>			
VIOLETA	¡Ay!, ¡ay!, ¡señores libradme de ese hombre tan extraño! ¿Te hago yo algún mal?		481
LUCAS	¡Festín! ¿qué es eso?		
VIOLETA	Que vuestro criado, o salvaje, me miró, parece que le he gustado, y me persigue.		485
FESTÍN	Así es; pero en eso ¿qué te agravio? Si, por quererte, así chillas ¿qué dejas, di, para cuando te aborrezcan?		490

TODOS	Dice bien.	
FESTÍN	¿Ves que la razón me han dado?	<i>A ella</i>
LUCAS	Seguir todo su capricho, y tendremos un buen rato.	<i>Aparte a todos</i>
MARGARITA	¿Con que te parece bien mi Violeta?	495
FESTÍN	No es milagro, <i>que la vista se mantiene de lo mejor que va hallando,</i> y pues me gustó, es preciso que conmigo haga otro tanto.	500
TODOS	Tiene razón	
VIOLETA	No, hijo mío; para querernos y amarnos es menester otras cosas.	
FESTÍN	Pues, ¿hay queirme enseñando? O, mientras que las aprendo, podemos los dos amarnos a lo salvaje, que aquí —según yo discurro— hay hartos que a lo salvaje se quieren.	505
VIOLETA	Digo, Festín, que me allano; y así, explícanos del modo que es el amor, liso y claro, a lo salvaje.	510
FESTÍN	Se pone delante de la que amamos una candela encendida y, si sopla de contado, es fija señal que quiere. Mas, supuesto que en la mesa hay dos luces, la una agarro: te la presentaré, y tú, sopla o no.	515 <i>Toma una</i> 520
VIOLETA	¡Qué de porrazo es el bueno del salvaje!	
FESTÍN	Ya delante de ti traigo	

Arrímalala Festín la luz delante de la cara, y Violeta la sopla y apaga, como es natural, por no quemarse; y Festín, muy contento, con prontitud tira la vela y agarra a Violeta.

550

MARGARITA	Con que tú, Festín, querías ya llevarla?	
FESTÍN	Sí: en soplando, por allá es permitido llevarse la que ha soplado. Mas ¿en qué quedamos, chica?	555
	<i>A Violeta</i>	
VIOLETA	En que te quiero, y te amo.	
FESTÍN	Dame señal.	
VIOLETA	Este espejo, que en la faldriquera traigo.	
 <i>Saca Violeta un espejito de la faltriquera, dásela a Festín, mírase éste en él, y presume con admiración haber otro hombre dentro.</i>		
FESTÍN	¡Hola! ¿qué cosa es aquesta? Pero ¡qué es lo que reparo! ¿cómo? ¿tú también traes hombres escondidos, y guardados en la faltriquera?	560
VIOLETA	Sí; mírale con más cuidado.	565
FESTÍN	¡Qué bonito y pequeño!, oyes, ¡y se está meneando!	
TODOS	¡Qué inocencia!	
FESTÍN	¡Ay, que se ríe! Pero mujer, ¿cómo o cuándo se ha metido allí? ¡Me asombro!: esto, sin duda, es encanto.	570
VIOLETA	Eso se llama un espejo, y es un secreto que usamos, por lo demás, las mujeres para vernos y adornarnos. Lo que en él ves sólo es tu imagen y tu retrato que la luna muestra, y hace lo propio con todos cuantos se le presentan delante.	575 580

FESTÍN	¡Es secreto muy extraño!, mas, dime, ya que sabéis hacer espejos tan raros, ¿por qué no fabricáis unos que retraten, al miraros, vuestros defectos y vicios, y no seríais tan malos?	585
LUCAS	Ha dicho muy bien; y entonces se conocieran los falsos amigos, y los ocultos embrollos de hembras y machos.	590
VIOLETA	Y en el bosque que has nacido ¿hay muchos salvajes?	
FESTÍN	Hartos; pero hay acá muchos más, con nacer en los poblados.	595
LUCAS	Y con polvos y galones, se encuentran a cada paso.	
VIOLETA	Es regular que también haya salvajas.	
FESTÍN	¡A pasto! Pero las que hay por acá hacen al hombre más daño, le son menos de provecho, y le pegan mas petardos.	600
VIOLETA	<i>¿Y tienes alguna gracia que te haga más apreciado?</i>	605
FESTÍN	<i>¡Muchísimas! Las verás en habiéndonos casado.</i>	
LUCAS	<i>Toca primorosamente la trompa de caza.</i>	
TODOS	<i>Veamos</i>	
FESTÍN	<i>Serviré a ustedes gustoso y, pues conmigo le traigo, ¡atención!, que ya principio a tocar.</i>	610

VIOLETA

Todos oigamos

Figura Festín tocar la trompa que trae consigo, ejecutándolo una de la orquesta, algún poco de sonata bonita y, en acabando, siguen los versos.

TODOS ¡Viva!

VIOLETA *Me ha gustado mucho*

FESTÍN Pues, mona, si te ha gustado, 615
yo soy tuyo, y tú eres mía:
ven, y no nos detengamos.

Le agarra y se levantan todos

VIOLETA No quiero.

TODOS Eso no se usa.

FESTÍN Yo quiero empezar a usarlo

PANCRACTIO *Aquí se dan las mujeres Formalizado 620*
no se toman.

FESTÍN *Vamos claros:*
¿sopló la vela? Es señal
que me quería, y pedazos
me harán antes de soltarla.

VIOLETA Pero, salvaje del diablo, 625
si ahora no quiero casarme.

FESTÍN Hija, no hubieras soplado
la vela.

LUCAS Dice muy bien.

TODOS No dice.

VIOLETA ¿No hay quien dé amparo 630
a una mujer, que un salvaje
se le lleva entre las manos?

FESTÍN Calla, que estas salvajadas
ya se ven a cada paso.

Salen el Cabo y los cuatro granadero, como antes

CABO ¿Qué es esto?

FESTÍN ¡Maldita gente! *Aparte* 635
Habiendo ustedes llegado,
ya nada; que, por no veros,
cedo novia, gusto, y cuanto
pueda ser apetecible. *deja a Violeta*
Capitán, fuera te aguardo
porque esos cinco salvajes
me causan temor y espanto. *Vase* 640

CABO Vamos tras él.

LUCAS Recogedle
en vuestro cuartel, soldados,
que después pasaré yo
por él, y a gratificaros. 645

CABO Está muy bien, capitán.
Vamos corriendo a alcanzarlo. *Vase, y los granaderos*

VIOLETA ¡El demontre del salvaje!
¡y qué poco le ha faltado
para haberme hecho salvaja,
sin saber cómo ni cuándo! 650

TODOS Fue gracia todo.

PANCRACIO Señores,
ya la cena está aguardando:
¡adentro, todos! Y tenga
fin la idea, suplicando. 655

TODOS que el sainete y la tonada
merezcan perdón y aplausos.

Tonadilla solo *La Indiana o Chitito, cuidado*

Se reproducen los ejemplar conservados en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, bajo las signaturas:

Signatura: BHM. Tea 221-91
BHM. MUS 87-2

Autor: -

Fecha: -

Indicaciones del libreto:

Interpretado por la Sra. Mayora, así consta en la portada del guión musical. Se refiere a María Mayor Ordóñez.

vv. 7-8: Tachado por la censura. Se sustituyó “que me ha venido/esta semana” por “que me ha compuesto/yo con mi maña”. Se señala en cursiva.

vv. 108-109: Tachado por la censura. Se sustituyó “patio querido/luneta amada” por “Madrid querido/corte del alma”. Se señala en cursiva.

Tonadilla solo *La Indiana o Chitito, cuidado*

INDIANITA

¡Chitito! ¡cuidado!	1
prestadme atención,	
mis chuscos, mis chairros,	
que a cantaros voy;	
una tonada	5
chusca y salada	
<i>que me ha venido</i>	
<i>esta semana,</i>	
de cierta idea	
nueva y extraña.	10
¡Atendedla, muchachos!	
¡escuchadla, madamas!	
que mi tonadilli,	
que mi tonadillita	
es mucha alhaja,	15
y si acaso os divier,	
y si acaso os divierte,	
será estremada,	
sí, sí, sí, sí, sí	
sí, sí, sí, sí,	20
será estremada, sí, sí,	
será estremada.	
Ya sabéis, queridos,	
cómo yo pensaba,	
los años pasados	25
ir a ser indiana;	
pues amiguitos,	
monos del alma,	
también supieseis	
cómo la galga,	30
como se dice:	
salió capada.	
¡Atendedla, muchachos!	
¡escuchadla, madamas!	
y os contaré las cuen,	35
y os contaré las cuentas	
que yo formaba,	
y de diversión sir,	
y de diversión sirva	

esta humorada, sí, sí, sí, sí, sí sí, sí, sí, sí, sí esta humorada, sí, sí, esta humorada. — otra vez —	40
Yo pensaba en hallarme hoy indiana, con vajilla y mucho doblón, con caballos, carrozas, libreas y muchas preseas de grande valor, mil esclavos, y muchos lacayos monas, papagayos y mucho millón; a talegas contaba las perlas, los diamantes miraba a montón, los rubíes y piedras preciosas me parecían cosas de poco valor; no pensaba sino en barras de oro, Potosí, tesoro, y qué me sé yo.	45 55
Pero ¡ay de mí! ¡vaya por Dios! que la tortilla se me volvió, y, como el gallo quedé de morón cacareando, sin pluma y pelón.	60
Sí, sí, sí, sí, ¡tengan atención!	
Mi marido decía: — ¡qué viva! — “Da Maruja las gracias a Dios, pero ya vemos que sin duda alguna toda la fortuna en casa se entró, y alístame que a Indias lleguemos, el Perú lo menos nos da a los dos; ya verás lo que llegas a ser por tenerme por tu director por lo menos pienso que traeremos, cuando acá tornemos sin ponderación; cuatrocientos y treinta navíos y toditos míos sin altercación.”	65 70
Pero ¡ay de mí! ¡qué compasión! que todo al pobre se le afufó y como el gallo quedó de morón, cacareando sin pluma y pelón sí, sí, sí, sí, ¡tengan atención!	75
Estas eran las cuentas que hacía, y éstas eran las que hacía yo; pero todo el boato y dinero	80

el sueño del perro al fin se volvió
y quedamos como éramos antes,
pobre comediantes sin más remisión.

Aprended, morenitos del alma, 85
de este mundo las cosas que son,
pues, cuando uno se piensa medrado,
se encuentra colgado como me hallo yo.

Y, así, amigos, paciencia, cachaza, 90
pues a muchos pasa lo mismo ¡por Dios!
Y esto, queridos, aquí acabó,
y pase solo por diversión.

Seguidillitas, y quedad con Dios
sí, sí, sí, sí, ¡tengan atención!

SEGUIDILLAS

¿Qué importa que logrado 95
no haya las Indias?
¡ay sí!, ¡ay sí!, ¡ay sí!
¡ay! monos míos,
¡ay! prendas mías,
no haya las Indias, 100
si de poder serviros
logro la dicha.

¿Qué más diamantes
ni qué más perlas,
que mirar tantas 105
caritas bellas?

Madrid querido
corte del alma
tú eres solita
mi oro y mi plata, 110
y más indias no quiero,
no, no, no quiero;
¡ay sí!, ¡ay sí!, ¡ay sí!
que vuestras gracias
sí, queriditos, 115
que vuestras gracias.

Hablemos claros,
que aquí tan poco faltan
buenos indianos,
pero es la gracia 120
que muchos de ellos

llámanse indianos de hilito negro, sí, sí, señores, sí, sí, madamas,	125
que indianos de éstos se hallan a manta; mas tan bien hallar suelen sí, hallar suelen,	130
¡ay sí!, ¡ay sí!, ¡ay sí! buenas indianas; sí, queriditos, buenas indianas.	
Esto se acaba, suplicando perdonen todos mis faltas.	135
Adiós muchachos, adiós madamas; que la Indianita se va a su casa	140
diciendo a todos, fina y postrada, con rendimiento, con vida y alma,	145
más Potosí no quiero, no, no, no quiero ¡ay sí!, ¡ay sí!, ¡ay sí! que dos palmadas; sí, queriditos, que dos palmadas.	150

Tonadilla a dúo *El remedo de los graciosos*

Se reproduce el ejemplar conservado en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, bajo la signatura:

Signatura: BHM. MUS 113-3

Autor: ROSALES, Antonio

Fecha: [177-?]

Indicaciones del libreto:

El nombre de los personajes corresponde con el nombre de los actores: María la Chica “Granaína o Granadina” y Miguel Garrido.

Tonadilla a dúo *El remedo de los graciosos*

GARRIDO	Allá va señores una tonadilla, que ha venido nueva, de allá de las Indias;	1	
	¡Escuchen todos! logren todos oírla, porque es muy salada, graciosa y bonita.	5	
	Sí, mosqueteritos sí, sí señoritas, veréis que tonada tan rehusquezita.	10	
	Mas, si acaso luego no es como se pinta, perdonen ustedes la exagerativa;	15	
	que, yo bien quisiera que las cosas mías, fueran siempre todas las más exquisitas.	20	
	Voy, pues, a empezarla limpio la moquita, sacudo el gazzate, y empiezo mi obrita:		
	¡Silencio, señores! que va de bolina ¡silencio, chitita!	25	
Sale GRANADINA	Mas o cielo santo que mis ojos ven, qué nuevo fenómeno éste vendrá a ser.	30	
	Si me llegare a ellas, si me apartare, mas por si es petardo echaré a correr;		<i>le agarra</i>
	¿Pero qué es aquesto Zarquina? Es usted,	35	

	<p>protesto la fuerza que no hay que temer; por Dios que del susto me saque ya usted, que si no me temo que me dé un aquel, ¿es duelo o es chasco?</p>	<i>se hacen señas</i>	40
	<p>¡Convíte!, Pues, ¿qué diablos es? que diga, vea y calle pues está muy bien.</p>		45
	<p>¡Silencio, señores! Todos atended, que allá lo beredes encaja aquí bien, ¡silencio, atended!</p>		50
GRANADINA	<p>Yo soy aquella moza, que en otro tiempo alboroté el teatro con este cuento;</p>		55
LOS DOS	<p>to, ro, ro, rirare, rirore, rirare, riroro, alboroté el teatro con este cuento.</p>		60
	<p>Y, ahora ver quiero, si hay alguien que se acuerde de aquellos tiempos.</p>		
GARRIDO	<p>Eso fue <i>in illo tempore</i>, pero ya mi alma a que esto solamente es lo que agrada;</p>		65
	<p>y fue a paipai fue a a que esto solamente es lo que agrada.</p>		70
GRANADINA	<p>De esas chuladas me mamo yo a docenas cuando me encaja; y fue a paipai fue a, me mamo yo a docenas</p>	<i>mire usted</i>	75

	cuando me encaja.	
GARRIDO	¿A que esa es pulla?	
GRANADINA	Esto se ve las no falta quién te las mulla;	
	y fue a paipai fue a, siga después veremos quien mejor queda.	80
GARRIDO	Sí, en que remedar sabes vienes fiada, y hay aquí quien en eso te las empata;	85
GRANADINA	deja tú que sea,	
GARRIDO	deja tú que no haya,	
GRANADINA	que en ese mueble	
GARRIDO	esta personaza, que remedo toito cuánto me agrada.	90
GRANADINA	¿A que esa es grilla? Que yo soy de remedos catedrática;	95
GARRIDO	deja que eso sea,	
GRANADINA	deja que haya falta,	
GARRIDO	deja que lo vea,	
GRANADINA	deja me dé gana, verás sino remedo tu misma estampa.	100
GARRIDO	Pues, vamos luego, a ver quién mejor lo hace,	
GRANADINA	conviene ello:	
GARRIDO	cuenta si sea turdo,	105
GRANADINA	cuenta si se venzo,	

GARRIDO	deja que me venza,	
GRANADINA	deja lo veremos.	
LOS DOS	¡Atención! Pues, señores, que va de enredo,	110
LOS DOS	y del capricho lo extravagante, perdonen todos si no gustare; y, con las seguidillas a que esto acabe.	115
SEGUIDILLAS		
	Oíd, las seguidillas dueños hermosos, sí, dueños hermosos dueños hermosos, que van a quien más pueden los dos graciosos.	120
	Yo, soy una pigmea (o), que cosida a la tierra/que cosidito al suelo respingo que es un gusto, bailo que es un contento.	125
FANDANGO		
	¡Ea, anda!, ¡jele, vaya! sabes que parecemos así plantados dos trompos, que en el suelo están bailando; pues, ¿a ver quién más tiempo se está meneando? Quedemos en que iguales los dos estamos, sí, los dos estamos.	130 135

Tonadilla a dúo *La cita frustrada*

Se reproduce el ejemplar conservado en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, bajo la signatura:

Signatura: BHM. Tea 219-206

Autor: LASERNA, Blas de

Fecha: 1785

Indicaciones del libreto:

El nombre de los personajes corresponde con el nombre de los actores: Tadeo Palomino y María Pulpillo.

v. 126: Tachado por la censura. Se substituyó “befermi” por “tratarmi”. Se señala en cursiva.

Tonadilla a dúo *La cita frustrada*

PULPILLO	Ya las seis son cerca, voime a disfrazar, que a esta hora de casa, Tadeo saldrá.	1
	El bien hacia allá, yo me entro hacia acá, que es en donde está, dispuesto el ardid, que aunque el dueño es su vecino, me protege mas a mí.	5 10
	A las seis citado está a merendar, de dos naranjas juntito al canal.	15
	Pero a su pesar yo lo he de estorbar, que le han de pelar, y ha de recaer, voy sin demora en efecto mis intentos a poner.	20
TADEO	A las seis de la tarde, dos reales chicas me esperan con merienda en las delicias. Pero, ay que faltan solo ¡cinco minutos! voy donde me han citado corriendo al punto.	25
PULPILLO	Por Dios caballero, que a esta triste ansiosa con alma piadosa, atienda eficaz.	30
TADEO	Ahora estoy de prisa	
PULPILLO	es cosa precisa,	35
TADEO	este es un petardo, Dios me saque en paz.	

TADEO	y vienes a mi pedirme para el traje una limosna.	
PULPILLO	Usted lo acierta	
TADEO	¡qué bueno! saco el bolsillo con gusto,	60
PULPILLO	¿a qué efecto?	
TADEO	Para hacerle al momento cuatro nudos,	
PULPILLO	me atendería menos si viese claro, que era para los toros llevar al majo.	65
TADEO	Este es lance de honra toma un duro.	
PULPILLO	¡Mil gracias!	
TADEO	No vuelvas,	
PULPILLO	¡mil gracias!	
TADEO	No vuelvas, esto estila el mundo.	70
PULPILLO	Abur, abur, abur	
TADEO	¿Se dará mayor postema? pensé que no me dejara; de aquestas aventureras ¿cuántas por las calles andan mal fuego en sus aventuras?, que salen luego a la cara, pero voyme a merendar al punto, que esta mañana para llenar más el Pancho, no quise comer.	75 80
PULPILLO	Agualda	
[CANTA]	Que tu negla rubita de Congo Zambambú,	

	quiele el pecho rendir a su hongo Zambambú. ¡Ay! Qué gusto, qué gozo que tengo zambambú. Que toda me delengo, ¡achi! zambambu zambambú, ¡achi, achi! Zambambú.	85
TADEO	Pero ¿qué quieres doncella de Vulcano?	90
PULPILLO	¡Lindo chiste! que vamo a la vicalía, y no casemo.	
TADEO	¡Qué dices! ¿Dónde palabra y mano, te he dado monstruo?	95
PULPILLO	En las guerras de lucha junto al arroyo.	
TADEO	¿Cuándo sucedió eso que me acumulas?	
PULPILLO	Cuando sudan las neglas por canícula,	100
TADEO	¿y qué es lo que te dije para casarnos?	
PULPILLO	que al año yo tendría seis hijos bancos,	105
TADEO	¡¿Yo con una negra?!	
PULPILLO	Achi, yo te quielo mucho.	
LOS DOS	¡Boda, boda! O en la cárcel, ¡quita, quita! Que en la cárcel pagarás tu ingratitud, ¡pagarás!, tendré igual ingratitud, ¡tendré!	110
PULPILLO	Zambambú, que maridito tengo achi, zambambú zambambú	

	achi, achi zanbambú.	
TADEO	Que demonio de negrilla yo tomarla por mujer, pero voy me a la merienda que empieza a desfallecer el estómago de modo, que no me puedo tener como me tengo de hartar.	115 120
PULPILLO	Un tertenister tiner,	
[CANTA]	yo estar la Marian del bait de un soldot suis, landsman foler bran bain tartaife <i>befermi</i> .	125
NIÑOS	Mama branduain, branduain,	
PULPILLO	e del fraul frai Siraule gute naxte me in ferrer.	
TADEO	Adios que yo tengo ahora que hacer,	130
PULPILLO	dime del suizo estar tú el cuartel,	
TADEO	y en él ¿a quién buscas?	
PULPILLO	Mon Marit Mainer.	135
TADEO	Y ¿estos son tus hijos?	
PULPILLO	E suyos también,	
TADEO	¡Qué prole! ¿Qué habéis comido?	
NIÑOS	Rinflaich, rinflaich	
TADEO	y ¿qué es rinflaich?	140
PULPILLO	Carne de bestia grossa como tú,	
TADEO	¡qué linda eres!	
PULPILLO	Lo...	

TADEO	serás mía,	
PULPILLO	nix. Vaya un tringuis forte	145
LOS DOS	vaya que la suiza del español oír, me hace divertir.	
TADEO	Con que tu marido sola te dejó,	150
PULPILLO	aunque quedar sola conservar honor.	
TADEO	Y ¿qué es tu marido?	
PULPILLO	suizo tambor,	
TADEO	y ¿qué señas tiene?	155
PULPILLO	Groso como vos,	
TADEO	y ¿qué señas tiene?	
PULPILLO	Groso como vos. ¡Vasist! Que tú estar mi marit	
TADEO	yo tu marido penegue,	160
PULPILLO	mein mon, mein mon ¿Chaon taine quinder?	
NIÑOS	Mein papa me ir papa.	
TADEO	¡Que papa!, ¡ni que demonio!	
PULPILLO	Gerr, y el mostacchio tú estar desertor tartai fe,	165
TADEO	esto es chanza.	
PULPILLO	Lo...	
TADEO	¿Soy tu esposo?	
PULPILLO	Nix. Pues adiós paisano	

LOS DOS	oh qué pellovin. Pues adiós suiza, que me voy de aquí.	170
TADEO	Voy me a la merienda al punto mas las siete han dado ya, reniego de los encuentros que me impiden merendar.	175
PULPILLO	¿No vas, Tadeo, a la cita?	
TADEO	No me han dejado ir allá,	
PULPILLO	pues yo fui para evitarte otras tercianas pillar.	180
LOS DOS	Pues paciencia y seguidillas al capricho fin darán. Al salir de la choza la bella Anarda.	
PULPILLO	Al salir de la choza	185
LOS DOS	la bella Anarda, dijo el zagal garrido que la adoraba.	
TADEO	Florecktas, alegraos	
PULPILLO	avecillas, despertad,	190
LOS DOS	que un sol con dos soles viene este valle a fecundar; porque de su boca salen sin cesar aromas, placeres,	195
TADEO	delicias,	
PULPILLO	quereres.	
LOS DOS	Aromas, placeres, delicias, quereres y dulce solaz. Y por eso hacia Anarda van a porfía,	200

PULPILLO	a beberla el aliento,
LOS DOS	las avecillas.

Tonadilla a dúo *La desdicha de las tonadillas*

Se reproducen los ejemplar conservados en la Biblioteca Nacional de España y la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, bajo las signaturas:

Signatura: BHM. Tea 220-91
BHM. MUS 115-18

Autor: ESTEVE, Pablo
Fecha: 1782

Indicaciones del libreto:

El nombre de los personajes corresponde con el nombre de los actores: María Antonia “La Caramba” y Miguel Garrido.

v. 2: Tachado por la censura. Se señala en cursiva.

vv. 7-8: Tachado por la censura. Se señala en cursiva.

vv. 22-24: Tachado por la censura. Se señala en cursiva.

vv. 125-128: Tachado por la censura. En lugar de “dame el mandinguillo/dame el mandingoy/porque quiero enmandingarme/mandinguillo contigo me voy” se cambia por “ay chiquintillo/ay chiquintón/ésta si es chuscada/de rechupetón”. Se señala en cursiva.

Tonadilla a dúo *La desdicha de las tonadillas*

CARAMBA	¡Ay!	1
GARRIDO	¡Ay!	
CARAMBA	¡Ay! Garrido, Garrido	
GARRIDO	¡Ay! <i>Carambola, Carambola,</i>	
LOS DOS	que nuestras tonadillas van de derrota.	
CARAMBA	¿Dime por qué no gustan ya las tonadas?	5
GARRIDO	Porque <i>ya no hay pandillas que las dos aplaudan.</i>	
CARAMBA	¡Ay! Garrido, Garrido,	
GARRIDO	¡Ay! <i>Carambola, Carambola,</i>	10
LOS DOS	Pensemos seriamente sobre estas cosas.	
CARAMBA	¿Qué haremos pues Garrido porque sean buenas?	
GARRIDO	Meterlas un par de años en la galera.	15
CARAMBA	¿Sabes Garrido qué pienso? Que nada pega en el día, porque mucha gente tiene la bolsa en la enfermería;	20
GARRIDO	pues yo pienso que consiste en que está <i>la gente huraña,</i> <i>y aquellas que se divierten</i> <i>se divierten en sus casas.</i>	
CARAMBA	No has acertado,	25
GARRIDO	ni tú tampoco;	
LOS DOS	pues siga el discurro	

PAROLA:

PAROLA:

CARAMBA Ya que sabes en qué pende
el gusto de las tonadas,
sabes en qué pende
el de las comedias,

GARRIDO también,

CARAMBA ¡vaya! ¡dilo!

GARRIDO	En que las traducciones tienen la gente apestada,	35
---------	--	----

CARAMBA lo mismo las tonadillas,

GARRIDO pero estas no deben nada
a nadie, y cuando se acierta
dejan el honor a España,
por ser siempre originales.

40

CARAMBA Haz una tú,

GARRIDO dame idea,

CARAMBA escúchala pues en gracia;

GARRIDO si yo me llamo Lucrecio
 mujer.

CARAMBA ¡Calla garrapata!

CANTADO:

CARAMBA	Sobre los horteras puedes formar luego una gran tonada a gusto del pueblo;	45
---------	---	----

GARRIDO en el teatro nunca
debemos sacarlos 50
que las particiones,
pueden embargarnos.

CARAMBA Sobre los tesoros
que adquieren las niñas,

	también decir puedes cosas exquisitas;	55
GARRIDO	dejémonos de eso que ya se ha acabado, el tiempo en que había buenos parroquianos.	60
CARAMBA	Sobre los maridos que tienen paciencia de una tonadilla enlaza la idea,	
GARRIDO	contadla maridos meterme no quiero, que hay muchos que sacan la cara por ellos.	65
CARAMBA	Pues de cuanto ha dicho nada te ha gustado, dí cualquier cosa y forma tú el caso;	70
GARRIDO	yo solo diría, si el caso formara alguna cosita sobre las muchachas.	75
CARAMBA	Pues nada te gusta ¿qué es lo que tú harás?	
GARRIDO	Un juguete heroico pretendo inventar,	80
LOS DOS	pues a ejecutarlo vamos sin tardar, y pase esta idea por la novedad, y el juguete heroico vamos a empezar:	85
CARAMBA	Suelta el príncipe aleve	
GARRIDO	morirá a mi furor,	
CARAMBA	mátame a mí primero	
GARRIDO	recompensa mi amor.	90

CARAMBA	¡No puedo!	
GARRIDO	¡pues muera!	
CARAMBA	¡detente!	
GARRIDO	¡Ay Dios! ¡qué hechizo, clemencia!	
LOS DOS	¡Qué grata ocasión!	
CARAMBA	oh, oh, oh, oh, oh	95
GARRIDO	oh, oh, oh, oh, oh	
LOS DOS	¡qué grata ocasión!	
CARAMBA	Concédeme su vida	
GARRIDO	invicto emperador, es imposible infanta si no apagas mi ardor.	100
CARAMBA	¡Pues muere!	
GARRIDO	¡Qué es esto!	
CARAMBA	¡Mi hijo!	
GARRIDO	¡Qué acción!	
CARAMBA	¡Soltadle!	
GARRIDO	¡Pues toma!	
LOS DOS	¡Muero de dolor!	105
CARAMBA	oh, oh, oh, oh, oh	
GARRIDO	oh, oh, oh, oh, oh	
LOS DOS	¡Muero de dolor!	
PAROLA:		
CARAMBA	¡Ay! prenda querida	

	monstruo de impiedad, tú fuiste a mi hijo verdugo		110
GARRIDO	cabal.		
CANTANDO:			
CARAMBA	Bien se ve que no tienes parte en el roro,		
GARRIDO	no era fácil tenerla siendo machorro;		115
CARAMBA	Manguindoy de tu casta Manolo, reniego manguindi, manguindi, manguindoy		120
GARRIDO	Manguindoy de la tuya te digo lo mismo manguindi, manguindi, manguindoy.		
CARAMBA	<i>Dame, dame el mandinguillo,</i>	<i>bailando</i>	125
GARRIDO	<i>dame, dame el mandingoy,</i>		
LOS DOS	<i>porque quiero enmandingarme mandinguillo contigo me voy.</i>		
	Y es juguete heroico aquí se acabó, pidiendo postrados humilde perdón.		130
	Adiós choricitos de mi corazón, que estáis en los pechos de entrambos los dos. Adiós, adiós, adiós.		135

Tonadilla a dúo *Los celos iguales*

Se reproducen los ejemplares conservados en la Biblioteca Nacional de España y la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, bajo las signaturas:

Signatura: BNE. MC/3055/10
BHM. Tea 219-187
BHM. MUS 115-12

Autor: ESTEVE, Pablo
Fecha: 1783

Indicaciones del libreto:

El nombre de los personajes corresponde con el nombre de los actores: María Antonia “La Caramba” y Miguel Garrido.

v. 46: Tachado por la censura. Se substituyó “de este resorte” por “que usa la corte”. Se señala en cursiva.

v. 106. Tachado por la censura. Se substituyó “unicornios” por “seis boloríos”. Se señala en cursiva.

Tonadilla a dúo *Los celos iguales*

Calle

Sale la Caramba de chusca hablando con un majo y Garrido al otro lado hablando con una maja

CARAMBA	Aunque tengo liquidan solo a ti te amo, pues tu garbo sabroso me ha espachurrado.	1
GARRIDO	Aunque, estoy con mi maja tan engolfado, el vivach de tus ojos me ha prisionado.	5
CARAMBA	¿No es aquel mi majo?	
GARRIDO	¿No es mi maja aquella?	10
CARAMBA	¡Allí, está mi padre!	
GARRIDO	¡Allí, está mi abuela!	
LOS DOS	Ve, que no sea el diablo, que hablar nos vea, si me ha conozido uso esta treta;	15
CARAMBA	no me ha conocido,	
GARRIDO	no me ha alumbrado,	
CARAMBA	¡cómo disimula!	
GARRIDO	¡cómo se ha tapado!	20
LOS DOS	Tú pagarás perro (a) luego el agravio, si no me detengo con ella acabo.	
GARRIDO	Ella, según parece se marcha a casa, y, pues que no me ha visto ¡zelos alarma!	25

	Ya se ve que los maletones, ya se ve somos tan chucones; que con patadas y manotadas, y poco pan, hacemos que las mozas nos vengan a rogar. Ya se ve, claro está, que vienen a pedirnos las hembras piedad.	30 35
	<i>vase</i>	
<i>Mutación de casa pobre con dos silla</i>		
CARAMBA	Se ha de acordar mi majo de lo que ha hecho, quítome estos adornos y ¡alarma celos! Ya se ve, que las mozas reales, ya se ve, somos tan fatales; que con el porte <i>que usa la corte</i> y la aficción, al hombre mas tunante llevamos al pilón. Ya se ve, claro está, y después los tontazos nos piden perdón;	40 45 50
	<i>sale</i>	
GARRIDO	para entrar dentro a esta hembra a ver, pongo la cara de un lucifer.	55
CARAMBA	Aun no ha venido, no sé lo que es, póngame seria colúmpieme;	60
GARRIDO	mas ya se acerca,	
CARAMBA	ya viene pues,	
LOS DOS	lo que hace al caso yo te diré.	
SEGUIDILLAS MAJAS		
CARAMBA	¿Qué pueden los tunantes	65

	<p>dar a sus chuscas, si no golpes de mano y de fortuna? Yo lo digo sí, no lo negarás; que los tunos nos dejan siempre que rascar.</p>	70	
GARRIDO	<p>¿Qué pueden las muchachas dar a sus majos, si no algún par de coces de contrabando? Yo lo digo, sí, no lo negarás que las mozas nos dejan siempre qué rascar.</p>	75	
			<i>se levantan</i>
PAROLA:			
CARAMBA	Con aquella, ¿tú qué hablabas?		
GARRIDO	¿Qué hablabas tú con aquel?		
CARAMBA	Sobre que todo lo he visto,		
GARRIDO	si lo he visto yo también.		
CARAMBA	Esto amigo se ha acabado,	85	
GARRIDO	esto amigo se acabó;		
CARAMBA	sobre que tengo otro,		
GARRIDO	sobre que otra tengo yo.		
CANTANDO:			
LOS DOS	Voy siguiendo, con mis celos, hasta que pida perdón,	90	
CARAMBA	el muchacho que he elegido, es tan alto y bien dispuesto, que puedes tú monicaco ser botón de su sombrero.		
GARRIDO	La muchacha, mala hembra, que en tu lugar yo coloco,	95	

	merece más despeinada que tú con todo tu moño.	
CARAMBA	El muchacho, que yo digo, ha poco que vino de Indias, tiene un negro dos cotorras tres millones y Berlina.	100
GARRIDO	Pues mi moza ¿por qué rabias? tiene el servicio de oro, por doncellas esmeraldas y por pajes seis <i>unicornios</i> .	105
CARAMBA	Dí, ¿qué moza ha de quererte, cuando eres como una taba?	
GARRIDO	y, ¿qué indiano ha de buscarte, si pareces una estaca?	110
CARAMBA	Apostamos un cuarto, para aceitunas que te saco los bofes, con aquestas uñas.	
GARRIDO	Apostamos dos reales, para piñones, que de un par de patadas te deshago el cofre.	115
CARAMBA	¡Deja!	
GARRIDO	¡Toma!	
LOS DOS	Pues ya lo verás, y entonces veremos si te burlarás.	120
CARAMBA	¡Vaya!	
GARRIDO	¡Venga!	
LOS DOS	Me las pagarás, prevente que al punto te voy a matar;	125

Sacan las navajas. Se les caen las navajas y se ponen en postura

— ¡ay! ¡ay! ¡us! —

	<p>Ay, chiquito (a) mío (a) de mi voluntad, así nuestras riñas deben acabar; porque todo es chanza y solo fue hablar, y con seguidillas vamos a acabar.</p>	<p><i>Se abrazan</i></p>	130
SEGUIDILLAS			
LOS DOS	<p>El sonsonete chusco de la tirana, con otro del cangrejo en piques andan;</p>		135
	<p>pues, a cantarle vamos con regocijo. Y, atiendan del cangrejo el chistecito — Cangregejo —,</p>		140
	<p>afirman que del marido es enemigo el cortejo, y yo digo que es mentira que permite dentro.</p>		145
	<p>¡Ay! cangrejillo chiquito, ¡ay! cangrejillo del mar, mira que anda la tirana aliada del farfachá;</p>		150
	<p>ven acá cangrejo cangrejo acá ven, que dentro del pecho yo te ocultaré;</p>		
	<p>pero cuenta cangrejito que no me muerdas con él. Ah! Cangrejillo, cuenta con morder.</p>		155
	<p>Amado pueblo mío, admitid gratos el sonsonete nuevo que os dedicamos:</p>		160
La Tiranilla			

anda con el cangrejo,
siempre en porfías
repitamos alegres,
con regocijo,
y atiendan del cangrejo
el chistecito:

165

¡Oh! cuántos toman la beca
en Madrid de colegiales,
los unos en los colegios
los otros en otras partes.

170

¡Ay! cangrejillo chiquito,
¡ay! cangrejillo del mar,
mira que anda la tirana
aliada del farfachá.

175

Tonadilla a solo *La Peregrina Viajante*

Se reproduce el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España, bajo la signatura:

Signatura: BNE. MSS/14063/15

Autor: -

Fecha: 1776

Hay otra tonadilla que se titula *La Peregrina viajante en España* o *La borda* de Pablo Esteve, con signatura MSS/14063/23, pero no corresponde a esta obra.

Tonadilla a solo *La Peregrina Viajante*

PEREGRINA

De esta forma mis señores he viajado todo el mundo, y he visto que en todas partes, está amor muy en su punto.	1
En Francia, hasta los viejos amores usan; y hay monsieur que no puede con la peluca.	5
En Italia, se quieren con tal terneza que todos se derriten como manteca.	10
En España, esta plaga es con exceso, que hasta los niños gastan sus chicleos.	15
A la Peregrina ¡todos escuchar! que trae cositas de gran novedad ¡silencio, silencio! que va lo demás.	20
Lo que pasa en varias partes quiero cantar queriditos, por si puedo de este modo sin molestia divertiros.	25
En Francia, los caminos es cosa regia, mas si tropieza un carro como acá vuelca.	30
Por un cuarto en Italia muy bien se come, que hay terrible cosecha de macarrones.	
Las gentes en España gastan buen trato,	35

pero tienen los genios
de escopetazo.

A la Peregrina
todos escuchar, 40
por que otras cositas
prosigue a contar.

¡Silencio! ¡silencio!
que principio ya.

En Italia hay mil primores 45
muchafici3n a cantar;
hay abates o abatines
que el mundo puede inundar,

floreceñ todas las artes,
a todos saben tratar, 50
y aunque sea un zapatero
ilustr3simo le dan.

Hay teatros operistas,
mucho gusto en el bailar,
y a bandadas chacharelos 55
que por los lugares van.

Haya silencio para escuchar,
c3mo en la Italia
suelen cantar.

Niña cara tio Portato, 60
adonarti un bel galletto,
si ben fato grazzioseto,
so que a voy di placera,

se vi piace vello donno,
ma terello sempre adente, 65
per que in mezzo atanta gente
di pavura escapera.

E un gallo nobile,
assai amabile,
nina mia cara 70
per vio sara.

¡Viva la Italia!
que es gran pa3s;
voy prosiguiendo

todos oíd:	75
En París, hay mucho aseo mucho gusto en el vestir, hay madamas muy bonitas y otras feas como aquí;	
hay paseos primorosos y en cada casa un jardín, y teatros decorosos para llorar y reír.	80
Los que miran las tragedias cuando hay pasos de sentir, se les caen los lagrimones como huevos de perdiz.	85
¡Todos atiendan! ¡Todos oír! Que cantar quiero como en París.	90
Sol un chos le Marie, Set un chos le Marie, Quilfo bien quil fo bien.	
Boz premierman, premierman Il fale fer san panse Il fole fer apresan, tule mond va for contar.	95
Pre ne gard perre turné, prene gard pur zeturné, prene gard prene gard pur mu marie madam.	100
Lan fa ran, la fa ran alondon alondon, a vu marie garson, a vu marie garson.	105
Lan lazan lazan, Lazan lazan lazan, Loron loron loron, Loron loron loron.	110
¡Todos atiendan! que ahora van	

las seguidillas
para acabar.

SEGUIDILLAS

Tengo unos pajaritos 115
de Indias muy bellos,
—graciosos, hermosos—
tengo unos pajaritos
de Indias muy bellos,

que imitan con su pico
los instrumentos, 120
los instrumentos.

Imita la trompa
uno todo verde,
y hace muchos ratos
de esta propia suerte 125
a, a, a...

La flauta remeda
uno blanco y negro,
lo propio que ustedes
irán ahora oyendo:
a,a,a...

Cantan alegres, 130
trinan unidos,
siendo embeleso,
de los sentidos,

pi pi pi pi pi pi
titi, titi, 135
decid todos ¡qué vivan
mis pajaritos!
—graciosos, hermosos—
decid todos ¡qué vivan
mis pajaritos!

[Estribillo]

Con armonía 140
prosигuen el intento,
mis avecitas.

El clarín remeda
uno que es morado,

en la misma forma
que se irá notando:
a,a,a... 145

El oboe remeda
un cardenalito,
con mucha destreza
señores chitito 150
a,a,a...

Cantan alegres,
trinan unidos,
siendo embeleso
de los sentidos,

pi, pi, pi, pi, pi, pi 155
titi, titi,
y aquí mi tonadilla
da fin queridos,
— monitos, chusquitos —
y aquí mi tonadilla
da fin queridos. 160

Tonadilla a tres *El sacrificio de indios*⁹⁴⁶

Se reproducen los ejemplares conservados en la Biblioteca Nacional de España y la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, bajo las signaturas:

Signatura: BNE. MSS/14062/4
BHM. Tea 223-97
BHM. MUS 174-12

Autor: MISÓN, Luis
Fecha: 1762

Indicaciones del libreto:

Se han reemplazado los nombres de los actores. María Teresa Palomino por “Española”; Rosalía Guerrero por “Español” y Diego Coronado por “Jefe Indio”.

vv. 43-45. Se substituyó “las dos” por “los dos”. Se señala en cursiva.

⁹⁴⁶ Transcripción de Inmaculada Lapuista, ver RÍPODAS ARDANAZ, Daisy. *El indiano en el teatro menor español del setecientos*, Madrid: Atlas, 1986.

Tonadilla a tres *El sacrificio de indios*

ESPAÑOLA	¡Cielos! ¿dónde me hallo? ¿dónde me encuentro? ¡Hados, sea libertado, mi amado dueño! Dioses, tantos rigores, ¡ah!, ¡ah!; Suerte, tal desconsuelo, ¡ah!, ¡ah! No sé de quién valerme, mi muerte veo. Parece siento ruido: Aquí verelo.	1 5 10
----------	---	--------------------------------------

Sacan los Indios bailando al Español y lo atan

ESPAÑOL	No siento mi fortuna, verme abatido; siento no despedirme, de mi cariño. Puesto que de mis males no hallo consuelo, ¿quién dijera a mi mona, que amante muero? Pero, ¿qué hablo? ¿a quién me quejo? pues quien puede aliviarme se halla bien lejos.	15 20
---------	--	------------------------------

ESPAÑOLA	Una voz [he] escuchado ¡Valerme, cielos! En un tronco está atado, mi cicatero. Hermoso dueño mío, librarte quiero.	25
----------	---	----

ESPAÑOL	Aunque más me desates, me hallo más preso.	30
---------	---	----

ESPAÑOLA	¿Dónde se han ido?	
----------	--------------------	--

ESPAÑOL	Volverán luego	
---------	----------------	--

LOS DOS	pero somos perdidos ¡qué desconsuelo!	
---------	--	--

Salen los Indios bailando, trayendo a su Jefe en andas

JEFE INDIO	Júpiter soberano, admite afable este infeliz trofeo: rinda en tus aras la vida este europeo. Flecharle, pues, y muera en nuestras manos ¡flecharle, pues!	35 40
ESPAÑOLA	¡Primero a mí, tiranos! ¡No! ¡teneos! ¡no! ¡aguardaos! Indios del alma mía, tener las manos; escucharme, queridos, lo que yo canto: si permiten, señores, le desataré, y tonada de España yo les cantaré.	45 50
LOS DOS	Finjamos, dueño mío, pues no hay remedio alegrémonos todos, que es día de eso.	55
JEFE INDIO	Como logréis el alegrarnos, la libertad tengo de daros.	
LOS DOS	Bailen acordes que ya empezamos, alondón, vamos bailando, alondón, viva ese garbo.	60 75
JEFE INDIO	Chi...chi...chi...	
LOS DOS	¡Bueno!	
JEFE INDIO	c...c...c...	
LOS DOS	¡Lindo!	
JEFE INDIO	c...c...c...	
LOS DOS	Bello, bello guapo, ¡ay, mis Indios bellos, cómo los amo, cómo les quiero!	

JEFE INDIO	Mucho me han agradado, váyanse luego: en la orillita tienen barquita y remo.	80
LOS TRES	Pero, primero, decir que ¡viva! mi mosquetero.	85

Tonadilla a tres *El lance de la naranjera*

Se reproduce los ejemplares conservados en la Biblioteca Nacional de España y la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, bajo las signaturas:

Signatura: BNE. MSS/14063/92
BHM. Tea 221-126
BHM. MUS 123-7

Autor: LASERNA, Blas de

Fecha: 1779

Indicaciones del libreto:

Se han reemplazado los nombres de los actores: Casas por “Extranjero”; Tadeo por “Soldado”; Señora Morales por “Naranjera”.

v. 71: Tachado por la censura *llevo*, es el sustituto de otra palabra que no se distingue cual es. Se señala en cursiva.

v. 104. Tachado por la censura *importan trescientos*. Se señala en cursiva.

Tonadilla a tres *El lance de la naranjera*

SOLDADO	Yo soy un soldadito mas chusco y majo, que el moño de un tiñoso que está pelado.	1
	Si miro a una chusca me hago confitura, si veo una maja se me cae la baba, y, si es naranjera la llevo la cesta,	5 10
	y, a vender las naranjas me voy con ella; ¡eso! Que es este mi genio, porque es más derretido que un caramelo ¡eso! Que es este mi genio.	 15
	Una naranjerita de bomba y trueno, me ha metido en el pecho un chuzo ardiendo; desde que la he visto no duermo ni vivo, porque es tan salada que la sal derrama;	 20
	y, en cuanto a ser chusca es el <i>non plus ultra</i> , y, vende mas naranjas que todas juntas;	 25
	¡eso! Veré si la encuentro, por que me ha aplantado todito el cuerpo ¡eso! Aquel sí es gracejo	 30
		<i>vase</i>

Sale el extranjero con hechuras de Yeso como son: perros, sapos, [...] encima de una tabla

EXTRANJERO	Yo he venuto a Ispaña quatrini a sacar, con estas figuras	35
------------	---	----

de yeso y de cal
hechura barati.

¡Venid, a comprar!
que hasta qui le rompan
no se han de quebrar.

40

Ali gati, ali Perri,
ali Brurri, ali Bueyos
que menena li oqui,
li orequi, la boca,
li barbi, li Denti,
li pati, li rabi, li corni,
y tuti li menean.

45

Hechura barati,
con quero comercio
al país tornar,
rico de pesetas
que en Madrid ganar;

50

hechura barati
retrati di cal,
que nunca si rompen
si enteros están.

55

Sale la naranjera con su cesta y una naranja en la mano

NARANJERA A mí, naranjas chusco
como melones;
tome usted,
pruebe usted,
monde usted
señor don Miguel,
¡fuera moscones!

60

EXTRANJERO Dame usted la naranja

NARANJERA ¡arre, tostones!

65

EXTRANJERO Yo la darró a usted, un perro,
si usted me quiere;
tome usté, miro usté, vea usté
¡qué mansito ser!

NARANJERA Zape, Don Pierres,
bastantes perros llevo
de muchos muebles.

70

Sale el SOLDADO	¿Qué busca aquí este mueble con sus figuras?	
NARANJERA	No los mire usted, ya se ve que le da usted.	75
EXTRANJERO	¡Que esto me gusta!	
SOLDADO	Pues váyase al infierno con sus hechuras.	
PAROLA		
EXTRANJERO	¡Ay! Mi perri que se menea.	80
LOS DOS	ha, ha, ha	
EXTRANJERO	ha, ha, ha, Si este infurbante, Un asino, un maledeto.	
LOS DOS	ha, ha, ha	
EXTRANJERO	ho, ho, ho	
NARANJERA	y ¿cuánto vale todo...	
EXTRANJERO	esto?	85
EXTRANJERO	Li perri, tre riali, li bueyo, otros tres, li burro cuarenta, li gati otros seis, li boqui, li lengui, li Denti, li oqui, li pati, lirrabi, li barbi, li corni dos cientos valdrán, y por el meneo di gati y del perro, y por las pinturas, y tuti la hechura, otros ciento mas. Que tuto sumato, partito errestato y multiplicato importan,	90 95 100

	trescientos cincuenta real, <i>importan tres cientos</i> y cincuenta real.	105
PAROLA:		
NARANJERA	Te contentas con aquesto	
EXTRANJERO	y con una naranja también,	
SOLDADO	las naranjas no se venden a petates como usted.	
EXTRANJERO	¡Eh! ¿y a otros?	110
SOLDADO	Calle usted, y atienda con las preguntas,	
EXTRANJERO	a todas responderé.	
CANTANDO:		
SOLDADO	¿Di por qué has venido a España a vender cosas de yeso?	115
EXTRANJERO	Porque, el yeso, aquí nosotros lo convertimos en peso.	
NARANJERA	¡carambola! Truco alto,	
EXTRANJERO	eso es con la economía.	
SOLDADO	¿Dime en qué los extranjeros más ganancias aquí consiguen?	120
EXTRANJERO	En vender para las feas botes, color y barnices.	
NARANJERA	¡Carambola! Truco bajo, que andan muchas con tanto ajo que queriendo ser lindas parecen diablos.	125
EXTRANJERO	De esas hay muchas aquí.	
SOLDADO	Y bien, ¿qué le importa a usted?	
EXTRANJERO	A mí, mente se me da.	130

NARANJERA	Turrón ¡váyase de ahí!	
EXTRANJERO	Pernil ¡ya se apartarán!	
LOS DOS	Que si no,	
EXTRANJERO	que si no,	
LOS DOS	¿Qué?	
EXTRANJERO	Ya se me olvidó.	
SOLDADO	Ande usted, ande usted don Figura	135
NARANJERA	Ande usted, ande usted don Peal	
EXTRANJERO	Ande usted, ande usted que esta gente con gran modo me quiere tratar.	
LOS TRES	¡Ay, cumbé, cómo se menea! ¡Ay, cumbé, qué viva la sal! ¡Ay, cumbé, qué viva el buen gusto! ¡Ay, cumbé, que viva el bailar! ¡Viva la tonada, silencio, escuchad!	140
SOLDADO	Dí, ¿cuál de los extranjeros en Madrid fue más famoso?	145
EXTRANJERO	El conde de Palatino, y el tunante del Antioco.	
NARANJERA	Abanico chico y grande que hay tunantas a millares, que dejan a infinitos fama bastante;	150
EXTRANJERO	eso es para memoria,	
SOLDADO	¿por qué de fuera de España viene tanto peluquero?	
EXTRANJERO	Porque ya se peinan todas las damas de medio pelo;	155
NARANJERA	canastillo grande y chico tiene el pelo a infinitos, pelados de cabeza y de bolsillo,	

EXTRANJERO	¿y por qué se peinan tanto?	160
SOLDADO	Y bien, ¡qué te importa a ti!	
EXTRANJERO	Y mal, ni esto me importa.	
NARANJERA	Melón móndese de ahí,	
EXTRANJERO	canal ya se mondarán	
LOS DOS	que si no,	
EXTRANJERO	que si no,	
LOS DOS	¿qué?	165
EXTRANJERO	Ya se me olvidó.	
SOLDADO	Ande usted, don Petate	
NARANJERA	Ande usted, don Peal	
EXTRANJERO	Ande usted, que no es nuevo darle el don a cualquier Peal	170
LOS TRES	¡Ay! Cumbé, cómo se menea ¡Ay! Cumbé, qué viva la sal ¡Ay! Cumbé, qué viva el buen gusto ¡Ay! Cumbé, que viva el bailar.	
	Viva la tonada ¡silencio! ¡escuchad! Y con seguidillas esto va acabar.	175
SEGUIDILLAS		
	Es Madrid, la ballena del mundo todo porque en el todo viene como es notorio;	180
EXTRANJERO	Vienen marmotiñas,	
NARANJERA	vienen también osos,	
SOLDADO	vienen saca muelas,	
NARANJERA	vienen saca ojos,	185

LOS TRES	y toditos vienen al olor del oro.	
NARANJERA	Yo conozco a un extranjero que ha juntado aquí doblón, con solo hacer las patillas a las mulas de Simón. ¡Ay! Otras las llevan que no lo son;	190
LOS TRES	esto es ni más ni menos lo que aquí pasa, y prosiga la idea si acaso agrada.	195
	A Madrid vienen cosas de todo el mundo que nos divierten:	200
EXTRANJERO	vienen las linternas,	
NARANJERA	vienen las modistas,	
SOLDADO	vienen saca manchas,	
NARANJERA	y saca polillas,	
LOS TRES	y toditos buscan del oro la liga.	205
NARANJERA	Extranjero hay que ha ganado de doblones un sin fin, en poner braguero a todas las esquinas de Madrid. ¡Ay! Si está todito quebrado aquí.	210
LOS TRES	Esto es ni más ni menos mis mosqueteros, y, aliente vuestro aplauso mis mosqueteros.	215

Tonadilla general *La criolla*⁹⁴⁷

Se reproducen los ejemplares conservados en la Biblioteca Nacional de España y la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, bajo las firmas:

Signatura: BNE. MSS/14064/5
BHM. Tea 220-56
BHM. MUS 161-5

Autor: LASERNA, Blas de
Fecha: 1780

Indicaciones del libreto:

Se han reemplazado los nombres de los actores. Polonia Rochel por “Criolla”; Antonio Robles por “Tío”; María Pulpillo por “Española” y Tadeo Palomino por “Español”.

vv. 19-20: Tachado por la censura. Se substituyó “la cabeza y colita” por “en el agua las alas”. Se señala en cursiva.

vv. 131-135: Tachado por la censura. Se substituyó “estamos casados/y eso no es razón” por “que tengo en el pecho/mucha picazón/pues de aquí se marchen”. Se señala en cursiva.

⁹⁴⁷ Transcripción de Inmaculada Lapuista, ver RÍPODAS ARDANAZ, Daisy. *El indiano en el teatro menor español del setecientos*, Madrid: Atlas, 1986.

Tonadilla general *La criolla*

CORO	Ni soy caciquillo, ni soy caciqué; ni soy criollito, ni soy criollé. ¡Apártese allí! Que soy cachupín, y el coco y la palma sólo es para mí.	1 5
CRIOLLA	Criolla y muchacha, con un tío mío, entre indios salvajes siempre yo he vivido. Por eso quisiera ver otros salvajes, de aquellos que abundan en cualquier parte. ¡Ay, zerebé, zerebé, cumbero! ¡ay, zerebé, cumbé! <i>¡ay, cómo se menea la cabeza y colita del pez!</i>	10 15 20
TÍO	Vamos a las chozas, no cojáis más fruta, que el mar se alborota y el cielo se anubla.	
CRIOLLA	Dejad el trabajo, que lo manda el tío. ¿Cuándo un salvajazo veré yo bonito?	25

Salen la Española y el Español

ESPAÑOLA	¡Piedad, cielo santo!	
ESPAÑOL	¡Oh, mi Dios, piedad!	30
LOS DOS	Permite podamos a tierra llegar.	
ESPAÑOLA	No sé dónde me hallo.	
ESPAÑOL	No sé dónde estoy.	

LOS DOS	A tanta desdicha, desmaya el valor	35
TÍO	¡Sobrinita!	
CRIOLLA	¡Tío mío!	
TÍO	¿Qué es aquello?	
CRIOLLA	Que ha parido dos animales el mar	
LOS DOS	Animales tan extraños no los he visto jamás	40
TÍO	Llega a verlos	
CRIOLLA	Id primero	
TÍO	¿Por qué tiemblas?	
CRIOLLA	Yo no tiemblo: vos sí creo que tembláis	
LOS DOS	Animales tan extraños no los he visto jamás.	45
CRIOLLA	¡Que me comen!	
TÍO	No receles, que éstos comen las mujeres cuando se dejan comer	
LOS DOS	Vamos, vamos por las flechas, y así no habrá qué temer	50
<i>Hablado</i>		
ESPAÑOLA	¡Perico!	
ESPAÑOL	¿Qué?	
ESPAÑOLA	¿Dónde estamos?	
ESPAÑOL	Cerca de las Californias, buena tierra.	

ESPAÑOLA	De esta hecha, nos comen en pepitoria los salvajes	55
ESPAÑOL	Yo me alegro	
ESPAÑOLA	¿Te alegras? ¡mira qué tropa de ellos aquí viene!	
ESPAÑOL	¡Zape!	
ESPAÑOLA	San Julián de Capadocia, si a mi marido se comen ofrezco ser tu devota	60
ESPAÑOL	Y si te comen a ti, me hago donado de Atocha.	
TÍO Y CRIOLLA	¡Chitito, chito, que aquellos son!	65
ESPAÑOLA	¡Ve, Pedro! ¡hablarles!...	
ESPAÑOL	¡Ve, Juana! ¡hablarles!...	
LOS DOS	¡que yo no voy!	
TODOS	Lleguemos todos, ¡fuera el temor!	70
<i>Hablado</i>		
ESPAÑOLA	Indio bizarro, detente	
ESPAÑOL	Detente, bella criolla	
ESPAÑOLA	¿Por qué me quieres matar?	
ESPAÑOL	¿Qué furia así te provoca?	
CRIOLLA	Tío, yo no mato a ése, que quiero matar a esotra.	75
ESPAÑOL	¡Eh! De esta hecha, voy donado	
TÍO	¡Quita!, que esa pobre llora: matemos ese animal	

CRIOLLA	Este no muere	80
TÍO	Ni estotra	
CRIOLLA	Vivan los dos	
TÍO	Pues que vivan	
ESPAÑOL	¡Adiós, convento de Atocha, ya te quedas sin donado!	
ESPAÑOLA	Y San Julián, sin devota	
CRIOLLA	Decid quién sois	85
ESPAÑOL	Mercaderes.	
UN INDIO	Es buena gente, señora	
ESPAÑOL	Españoles que a comprar vamos a las Californias perlas, y hemos naufragado.	
UNA INDIA	Este es muy manso, y esta otra	90
CRIOLLA	Dejadlos, dejadlos, ¡vaya! Yo nunca he visto estas cosas	
TÍO	¿Los españoles naufragan siempre que van por el mar?	
ESPAÑOL	Las españolas en tierra es donde naufragan más	95
CRIOLLA	¿Habrá en España muy malos charcos?	
ESPAÑOLA	Y también aires inficionados	100
CRIOLLA	Sino con viento en popa, yo no me embarco	
ESPAÑOL	¡Ay, Juana!	
ESPAÑOLA	¡Ay, Pedro!	
LOS DOS	Yo no sé este enredo	

	en qué parará.	105
TÍO Y CRIOLLA	¡Qué malos naufragios y aires apestados corren por allá!	
LOS CUATRO	¡Vaya, vaya, vaya, que eso es de admirar!	110
TÍO	¿Se suelen los españoles por las mujeres perder?	
ESPAÑOLA	Por quererlas está éste perdido a más no poder	
CRIOLLA	Ya se conoce en su mal gesto	115
ESPAÑOL	Esa es ventaja en mi comercio	
CRIOLLA	Será tal que a una burra dirá un requiebro	120
ESPAÑOL	¡Ay Juana!	
ESPAÑOLA	¡Ay, Pedro!	
LOS DOS	Yo no sé este enredo en qué parará	
TÍO Y CRIOLLA	¡Qué malos comercios y qué malos gestos corren por allá!	125
LOS CUATRO	¡Vaya, vaya, vaya, que eso es de admirar!	
TÍO	Quiéreme, española...	
CRIOLLA	Quiéreme, español...	130
LOS DOS	<i>que tengo en el pecho mucha picazón.</i>	
ESPAÑOL Y ESPAÑOLA	<i>Estamos casados, y eso no es razón</i>	

TÍO Y CRIOLLA	<i>Pues de aquí se marchen sin más dilación.</i>	135
ESPAÑOL	Enséñame a un puerto	
TÍO	A enseñarles voy	
LOS CUATRO	Y con seguidillas esto se acabó	140
SEGUIDILLAS		
LOS CUATRO	Silencio todos tengan porque podamos, sobre la misma idea, deciros algo.	
TÍO	¿Quiénes de vuelta de Indias se hacen más ricos?	145
CRIOLLA	Aquellos que naufragan en el camino	
ESPAÑOLA	¿Quién se traga más miles de pesos duros?	150
ESPAÑOL	Las ballenas que andan en mar enjuto	
TÍO	¿Cómo es que aquí en la Corte tantos naufragan?	
CRIOLLA	Porque hay muchos escollos y malas barcas	155
ESPAÑOLA	¿Cuáles indias te gustan en gran manera?	
ESPAÑOL	Las negras hermosotas porque son frescas	160
LOS CUATRO	Prosigan las preguntas y las respuestas, y premie vuestro aplauso nuestra tarea: todos anhelan por servirlos a todos a competencia	165

TÍO	¿Por qué islas anhelan aquí diversos?	
CRIOLLA	Por Santiago de Cuba, muchos cocheros	170
ESPAÑOLA	¿A qué indianas te inclinas de las de España?	
ESPAÑOL	A las que por las calles venden naranjas	175
TÍO	¿En qué parte del mundo hay más arañas?	
CRIOLLA	Juzgo que en la cazuela de aquesta casa	
ESPAÑOLA	Di si alcalde serías de aquella tierra	180
ESPAÑOL	Mejor fuera yo alcalde de la Galera	
LOS CUATRO	Acaben las preguntas y las respuestas...	185

**Tonadilla a solo *La Gitanilla* o
*Los negros y moros / La hermosa gitana en el coliseo***

Se reproducen los ejemplares conservados en la Biblioteca Nacional de España y la Biblioteca Histórica Municipal, bajo las signaturas:

Signatura: BNE. MSS/14063/19
BHM. Tea 221-62
BHM. MUS 82-16

Autor: CASTEL, José
Fecha: 1776

Indicaciones del libreto:

Tonadilla interpretada por “La Navarra” (Lorenza Santisteban)

Tonadilla a solo *La Gitanilla* o *Los negros y moros / La hermosa gitanilla en el coliseo*

Sale la Gitanilla chuscamente vestida a lo Gitano, con una sonajitas en la mano muy encintadas

GITANA	Yo señores soy gitana	1
	como lo publica el traje,	
	que salgo a este coliseo	
	a hacer mis habilidades.	
	Digo la buena ventura	5
	he estudiado muchos artes,	
	y a lo que es hechicerías	
	no encontrado quien me gane.	
	¡Vaya ceñorez <i>Toca las sonajas al compás de la música</i>	
	denme por Dioz	10
	una limozna	
	de compasión!	
	Yo me contento	
	en la ocación,	
	que cada uno	15
	me dé un doblón.	
	¡Vaya ceñorez	
	denme por Dioz!	
	Aquí habrá muchos curiosos	
	amigos de novedades,	20
	y yo pretendo mostrarlos	
	lo que pasa en varias partes.	
	Mirarán las diversiones,	
	que en cada país se hacen	
	por si con la nueva idea	25
	se divierten esta tarde.	
	Digan ceñorez, <i>Toca como antes las sonajas</i>	
	aya atención	
	que miz juguetez	
	zon de primor.	30
	¡Verán que coaz	
	de admiración	
	la gitanita	
	lez hace hoy!	

	Digan ceñorez aya atención.	35
	Madamas y cavalleros ustedes discurrirán que están en el coliseo y se llegan a engañar, porque estamos en Guinea como sus gentes dirán:	40
	Todos atiendan, y mirarán cómo los negros, bailando van.	45
	Todos atiendan, que llegan ya.	
<i>Salen dos negros y dos negras graciosamente vestidos todos con sonajas, bailan el cumbé; y la gitana los acompaña con sus sonajitas</i>		
CORO DE NEGROS	Alegrémonos negritos con el baile, y la sonaja que en la casa de la novia tomaremos chocolata:	50
NEGROS Y GITANA	¡Achia, achia, achie! que todo lo neglo bailan lo cumbé: la, la, la, lu, lu, lu, le, le, le ¡que viva lo neglo!, y ¡viva el cumbé! ¡achia, achia, achio! ¡que viva lo neglo, y la diversión!	55 60
	<i>vanse los negros</i>	
GITANA	Esto hace la Gitana solo por divertiros, feliz si lo consigue pueblo querido.	65
	Ahora todos pasaremos desde Guinea hasta Argel, a ver cómo los morillos divirtiéndose van al Rey, con la algazara que suelen allá en su lengua traer.	70

Todos atiendan
y mirarán
cómo los moros
bailando van. 75

Todos atiendan
que llegan ya.

Salen dos moros y dos moras, y otro haciendo de Rey ridículo, con un gran Quita-Sol, y Pipa blanca y larga fumando: los otros cuatro sacan cada uno dos coberteras de metal en las manos, y sonándolas alrededor del que hace el Rey; hacen un gracioso bailete de Zala-mele, y la gitana los acompaña con las sonajas.

CORO DE MOROS ¡Viva Majoma
y viva el Rey,
vivan los moros 80
que alegres ser!

MOROS Y GITANA Zala, zala, zala, zale
zala, zala, zala, mele:
¡Viva Majoma,
y viva el Rey!, 85
Zala, zala::: *vanse los moros bailando*

GITANA Esto hace la gitana
solo por complaceros
y ahora van seguidillas
mis mosqueteros. 90

SEGUIDILLAS

GITANA Atención señoritas,
y caballeros;
que a decir voy de muchos
el pensamiento.

¡Atención, atención!, 95
chuscos silencio.

Sentado hay un usía
que está sin blanca,
y le espera con zena
una real maja: 100

En la grada hay un mozo
que cierta niña,

le ha dado calabazas
ha pocos días.

Otra rabia de zelos
en la cazuela,
porque un mueble que tiene
quiere a una tuerta.

105

No es esto cierto,
no es verdad fija
como lo acierta
la Gitanita:
Así acierte a dar gusto
a quien me anima,
que será un complemento
de mis fatigas.

110

115

Siga el capricho
de mis adivinallas
como ya he dicho.

¡Atención, atención!,
cuenta monitos.

120

Hay cierto señorito
en la luneta
muerto por una usía,
que está bien cerca.

125

Aquel viejo que asoma
por la tertulia
gasta con las muchachas
sus aleluyas.

Aquel ajo de cofia,
que está en el patio
es un pobre fachenda
que anda en el Prado.

130

No es esto cierto
no es verdad fija
como lo acierta
la gitanilla.

135

Así acierte a dar gusto
a quien me anima,
y aplaudir si ha gustado
la tonadilla

140

Fin de fiesta *El indiano de la Oliva*

Se reproduce el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España, bajo la signatura:

Signatura: BNE. MSS/17256

Autor: GONZÁLEZ RUBÍ, Pedro Antonio

Fecha: [1769-1797]

Fin de fiesta *El indiano de la Oliva*

Salen Luisa, Isabel, Manuela e Inés cantando y bailando, con pandero y sonajas; todas cuatro vestidas de serranas

LAS CUATRO	¡Vaya, vaya de gusto, de fiesta vaya, que hoy nos viene el consuelo de nuestra casa! ¡Vaya, suene la sonajilla, suene, y ande la bulla, y la zambra!	1 5
MANUELA	¡Viva nuestro garbo, viva!	
LUISA	¡Alegrémonos, muchachas, y el que lo sienta, que rabie!	
INÉS	A mí, no se me da nada.	10
ISABEL	A mí, menos.	
MANUELA	Pues, a mí, ningún temor me acobarda.	
LUISA	¡Prosiga la broma!	
TODAS	¡Siga!	
LUISA	Pues vuelva la danza, diciendo todas contentas, de la música acordadas...	15
TODAS	Del lugar de la Oliva las cuatro hidalgas al indiano, su hermano, le harán la salva.	<i>cantan</i> 20

Salen el Hidalgo y el Escribano, muy ridículos

HIDALGO	¿Qué voces estáis metiendo? ¿Qué baile es éste, rapazas? ¿Habéis perdido el sentido?	
TODAS	Celebramos la llegada de nuestro hermano, esta tarde, al lugar.	25

HIDALGO	¡Ay, qué temprana la habéis tomado! Después tenéis lugar.	
ESCRIBANO	¡Ea, dejadlas! Que el tiempo se lo permite.	
HIDALGO	Si es permitido, que se haga.	30
TODAS	Sea muy bienvenido, y con dicha tanta que contentos y alegres todos le aplaudan.	<i>cantan</i>
HIDALGO	¡Ah niñas, bueno está ya!	35
ESCRIBANO	Es razón.	
TODAS	Como lo mandas, al punto ejecutaremos.	
ALCALDE	¡Dios sea en aquesta casa!	<i>Dentro</i>
HIDALGO	¿Quién es?	
<i>Sale un criado</i>		
CRIADO	El señor Alcalde, que solicita la entrada con vuestro permiso.	40
HIDALGO	Que entre.	
<i>Vase el Criado, y sale el Alcalde</i>		
ALCALDE	Esa razón aguardaba para llegar a ponerme a vuestra obediencia.	
HIDALGO	Basta que me honréis con vuestro afecto para que lo cortés salga a daros la estimación correspondiente a la vara. ¿Qué me mandáis?	45
ALCALDE	He sabido,	

	por cosa muy declarada, cómo vuestro hijo viene esta tarde a hacer posada en vuestra casa.		50
HIDALGO	Es muy cierto: ¿no os lo dije esta mañana?		
ALCALDE	Verdad es; pero lo tuve como a género de chanza.		55
TODOS	¡Para chanzas está el tiempo!		
LUISA	¿Oyes, Isabel?	<i>Aparte</i>	
ISABEL	¿Qué mandas?	<i>Aparte</i>	
LUISA	¡Cómo estos pícaros huelen al indiano las espaldas!	<i>Aparte</i>	60
ISABEL	Amiga, sienten pesetas y se arriman a las tarjas.	<i>Aparte</i>	
LUISA	Yo creo que, por ahora, verán la burra capada.		
ALCALDE	La enhorabuena he de daros, de mi amor acompañada, por tal logro.		65
HIDALGO	Yo os estimo vuestra fineza.		
ALCALDE	Madamas, el mismo cortejo hago a vuestra hermosura hidalga: perdonad si anduve corto en razones cortesanas.		70
CUATRO	Fuera mucho suponer.		
ALCALDE	Yo estimo mercedes tantas. ¿Escribano, vos aquí?		75
ESCRIBANO	Vine a dejar empleada, como vos, la urbanidad. Justo es.		

HIDALGO	¡Qué llena el alma la tengo de regocijo, ay, hijo de mis entrañas!	<i>Aparte</i>	80
<i>Sale el criado</i>			
CRIADO	Esta carta para vos trae un hombre, que en la traza parece propio.		
HIDALGO	¿No dice de dónde es, ni si aguarda la respuesta?		
CRIADO	No me ha dicho tocante a ese asunto nada	<i>Vase</i>	85
HIDALGO	La veré, y el desengaño sujetará la ignorancia “Señor padre, a la tarde, a la noche, o cuando Dios quisiere, me esperará, o hará lo que le pareciere. Yo voy de camino (esto es cierto), por lo que destermينو cenar con vos. Con que, en este supuesto, salga a cortejarme al paso, y Cristo con todos. <i>Requiem aeternam, in secula seculorum</i> Don Casimiro”	<i>Lee</i>	
TODOS	¡Qué gallardamente escribe!	<i>Aparte</i>	
HIDALGO	¡Qué discreta nota gasta! Amigos, perdonaréis, y habéis de suplir mis faltas.	<i>Aparte</i>	90
ESCRIBANO Y ALCALDE	¿Qué se os ofrece?		
HIDALGO	Que vamos, a no dejar malograda mi ventura.		
LOS DOS	¿De qué modo?		95
HIDALGO	Acompañarme a la entrada de mi hijo.		
LOS DOS	Eso es preciso		

TODAS	No pierda tiempo, ¿a qué aguarda?		
LAS CUATRO	Menéese, padre mío.		
HIDALGO	Tened paciencia, muchachas		100
LAS CUATRO	¡A la fiesta, al gorjeo, y a la tonada! ¡Al deleite, al contento, viva la gala!		
<i>Vanse, y sale el Indiano, muy ridículo, a caballo en un borrico flaco, con botas y espuelas</i>			
INDIANO	Faetonte, o promontorio da huesos, escuerzo o fiera, avestruz de los infiernos y montaña de flaquezas, ¿cómo no miras que vas quebrantando mis caderas con tu maldito espinazo? ¿cómo te remoloneas? ¿tienes por ventura muermo, pues sacudes las orejas? Camina, Hefestión tunante que la posada está cerca.		105 110 115
<i>Salen el Hidalgo, Alcalde, Escribano y las cuatro mujeres</i>			
HIDALGO	En este sitio podemos esperar.		
ESCRIBANO	La polvareda de que viene carruaje el camino nos enseña.		120
ALCALDE	Del indiano son señales.		
HIDALGO	A caballo en una bestia, a esta parte viene un hombre.		
INDIANO	¡Arre, ataú de lacerias!		
TODOS	Lleguemos a preguntarle	<i>Llegan</i>	125
INDIANO	Mucha gente a mí endereza; si son ladrones, adiós	<i>Aparte</i>	

	indiano, que te voltean.		
HIDALGO	Pasajero rozagante...		
INDIANO	Señores, a la derecha, que el caballo es algo falso, y a pares tira las flechas.		130
HIDALGO	¿Qué reparo? ¿Este es mi hijo Casimiro? Amado Eneas de mi vida!		
INDIANO	¡Padre mío!	<i>Apéase</i>	135
ESCRIBANO Y ALCALDE	Bievenido, usía, sea.		
MUJERES	Hermano, ¿no nos abrazas?		
INDIANO	En el campo es indecencia; en el lugar nos veremos.		
HIDALGO	Pues, vamos hijo, ¿qué esperas?		140
INDIANO	A que llegue el carruaje con mi familia y hacienda.		
<i>Sale una carreta con bueyes y, en ella, algunos trastos pintados, y los cuatro negros encima. El carretero irá aguijoneando los bueyes con su vara, delante, vestido de extremeño</i>			
CARRETERO	¡Toma, Castaño, so pardo! ¡arre, buey; arre, Bermeja!		
INDIANO	Mas aquí viene.		
TODOS	¡Qué carga trae el carro tan inmensa!		145
		<i>Aparte</i>	
MUJERES	El cielo nos vino a ver	<i>Aparte</i>	
INDIANO	¡Carretero!, dales rienda a los bueyes, que caminen.		
TODOS	¡Qué disparate!	<i>Aparte</i>	
CARRETERO	¡Arre, afuera! ¡toma allí! ¡toma aquí! ¡toma!		150

INDIANO	Padre, a casa.	
TODOS	Enhorabuena.	
<i>Vanse y cantan las Negras en el carro</i>		
NEGRAS	Cuando a España venimos, tula la negla nos facemo siola de la miseria. Y el guache, gualche, nos sulfota de modo que nos maltrae.	155
CARRETERO	¡Toma aquí, buey! ¡ah, Castaño! ¡Molinero! ¡jarre, Canela!	160
<i>Vanse, y salen el Hidalgo, el Indiano, Alcalde, Escribano y las Mujeres</i>		
HIDALGO	Gracias el cielo, que ya este bien que se desea tenemos en casa.	
INDIANO	Baste: ya el cumplimiento molesta.	165
HIDALGO	Tomen asiento, señores.	
ESCRIBANO Y ALCALDE	Pronta está nuestra obediencia.	<i>Siéntanse</i>
HIDALGO	¿Cómo por allá te ha ido, hijo, que nada nos cuentas?	
INDIANO	Primorosamente, padre, pues, apenas salté en tierra de Nueva España, encontré mi fortuna.	170
HIDALGO	¿En qué manera?	
INDIANO	Liada con un cordel.	
TODOS	¿Con un cordel?	
INDIANO	Buena es ésa, y acomodada también a cierta plomada y regla.	175

HIDALGO	Pues, ¿en qué te ejercitaste?	
INDIANO	En registrar cuatro cuevas de minerales, y echar todo aquel tesoro fuera.	180
TODOS	Pues, ¿qué os hicieron allá?	
INDIANO	Ingeniero de obras sueltas y, por medir cada vara, me valía dos pesetas, y a veces cuatro, conforme la mina se descubriera.	185
ESCRIBANO Y ALCALDE	Esas eran necesarias.	
INDIANO	El necesario yo era, pues me encargaban algunos en su obras más secretas.	190
ESCRIBANO Y ALCALDE	Luego, ¿fuisteis privadero?	
INDIANO	Estos dieron en la treta. ¡Que haya quien diga tal cosa! Pues, un señor de mis prendas ¿se había de acomodar a ruindades como éstas?	<i>Aparte</i> 195
ALCALDE	Según os vais explicando, no hallo que al contrario sea.	
INDIANO	Dejemos eso, y hablemos tocante en otra materia. ¿Señor padre?	200
HIDALGO	Hijo, ¿qué mandas?	
INDIANO	¿Tenéis las cosas dispuestas para el fresco?	
HIDALGO	Ya están.	
ESCRIBANO	¡Cómo todo lo trastueca, porque no le importa!	205
<i>Salen los cuatro Negros con trastos y una jaula de papagayo</i>		
NEGRA 1ª	¿Adónde	

	la pampagaya se yeva, siolo, ¿y la cofleciya...	
NEGRO 1º	adónde se posa o entra?	
NEGRO 2º	¿La cajona del vajiya...	210
NEGRA 2ª	y el coracha...	
LOS DOS	dónde queda?	
MUJERES	¡Jesús, qué feas visiones!	<i>Aparte</i>
INDIANO	Dejadlo en esotra pieza ¿Alcalde?	<i>Vanse</i>
ALCALDE	Mande, Usiría.	
INDIANO	¿Qué gente en la cárcel presa tiene?	215
ALCALDE	Tan sólo un gitano en un encierro se hospeda.	
INDIANO	¿Gitano? ¿y por qué está ése?	
ALCALDE	Por travieso.	
INDIANO	Echadle fuera.	
ALCALDE	Señor, que es facineroso.	220
INDIANO	Él se enmendará y paciencia, amigo, que yo lo mando.	
ALCALDE	Sólo a vos esa fineza. pudiera hacer mi cariño.	
HIDALGO	Eso es una bagatela.	225
ALCALDE	¿Escribano?	
ESCRIBANO	Seor Alcalde.	
ALCALDE	Haced esta diligencia.	
ESCRIBANO	A ponerlo voy por obra	<i>Vase</i>

INDIANO	Hermanas, ¿cómo tan quietas?	
LAS CUATRO	Si no nos dicen palabra, ¿por qué hemos de ser molestas?	230
HIDALGO	Canten alguna letrilla.	
INDIANO	¿Cantar saben?	
LAS CUATRO	Y de prueba.	
INDIANO	No se han criado en las Indias para coplillas discretas guachinangos más despiertos que son mis negros y negras. ¿Queréis ver qué bien lo entonan?	235
TODOS	Claro es que sí.	
INDIANO	¡Hola! ¡morenas, esclavos míos!	
<i>Salen los Negros</i>		
LOS CUATRO	¿Siolo?	240
INDIANO	Esa tonadilla nueva de Veracruz.	
LOS CUATRO	¿Qué, siolo?	
INDIANO	Que la cantéis.	
LOS CUATRO	¡Vamo a eya!	
<i>Cantan las dos Negras, y los Negros responden a las preguntas del estribillo</i>		
	En la Velacruz había un mulato valentón, que a las neglas nos tenía dentro de su colazón. Y nos decía, con amor tielno, que nos quería, pues descansaba de todo sus pesales si nos hablaba. ¿no pasó esto así?	245 250

NEGROS	¡Sí, síola, sí!		255
NEGRAS	¿No fue cielto esto?		
NEGROS	¡Sí, siola, cielto!		
NEGRAS	¡Ay, poble de mí! Que pol venil a España tulo lo peldí.		260
INDIANO	¿Qué os parece la sonata?		
TODOS	Ha estado gustosa y buena.		
<i>Salen el Escribano, y el Gitano, todo derrotado</i>			
GITANO	Donde yo estoy, todo es nada. Ya se ve: nadie resuella. Dios les guarde caballeros; Señoras, a la obediencia.	<i>aparte</i>	265
TODOS	Bienvenido.		
GITANO	¿Quién aquí es el indio? que quisiera darle mi ensalutación, pues me ha mandado dar suelta.		270
INDIANO	Yo soy, querido.		
GITANO	Me alegro de hallaros. Nadie resuella.	<i>aparte</i>	
INDIANO	¿Por qué os prendieron? ¡Decid!		
GITANO	No es nada, por frioleras. Yo he robado más que el mundo; yo he muerto en Sierra Morena más de cien hombres, y a otros, los acomodé en salmuera. He quemado seis lugares; y, de un bofetón que dí a un desesperado albéitar, la mula y su cuerpo fueron a parar a las estrellas y, al cabo de quince días, cayeron en Orihuela.		275 280 285

TODOS	Arrogante es el gitano.	<i>aparte</i>	
GITANO	Ya se ve: nadie resuella	<i>aparte</i>	
INDIANO	¿Qué habilidades sabéis?		
GITANO	Una infinidad de ellas.		
INDIANO	¿Como qué cosa?		
GITANO	¿Queréis que os enseñe una de muestra?		290
TODOS	Sí.		
GITANO	Pues levántense todos; verán cantar a la reina de Túnez, al son del arpa en su gabinete puesta.	<i>levántanse</i>	295
<i>Descúbrese el aparato de un gabinete en donde estará una Turca curiosamente adornada, cantando al son de un arpa</i>			
TURCA	Al pie de una bella fuente, yace Cristerna dormida, y Mendricardo, su amante, en centinela de vista. Nadie ofenderla podrá Mientras que la guardia viva de su hechizo, su hermosura, y su imagen peregrina.		300
<i>Vuélvese a cubrir el gabinete en la misma forma que antes</i>			
TODOS	¡Viva el gitano!		
INDIANO	¡Que viva!		
GITANO	Pues ¡viva quien me liberta...!		305
<i>Sale el criado</i>			
CRIADO	En las mesas los manjares para saciaros esperan.		
GITANO	A esa palabra me acoto.		

INDIANO	Caballeros, a la cena	<i>vanse</i>	
LUISA	Primero es bien se remate, con una canción moderna, la venida del indiano.		310
TODAS	¡Vaya de bulla y de fiesta!		
LUISA	Dicen los chuscos de Cádiz en sus famosos pregones: “Aquí hay suspiros de dama, rosquetes, y mostachones”. Y, en la Alameda, con alegría, el turronero vende arropía.	<i>canta</i>	315 320
	Y “¡Al agua, y anís — responde el aguaducho —, por dos maravedís, cuchichís, cuchichís!”.		325
MANUELA	En la cruz del mentidero, los buñuelos de más fama son los que tienen miel prima, hechos por manos de Ignacia.	<i>cantan</i>	
INDIANO	Baja el Romo de la viña, dando cuatro mil vaivenes, y en voz alta va entonando: “¡Rosas! ¡jazmines! ¡claveles!”		330

Tonadilla a tres *Los negros*

Se reproduce el ejemplar conservado en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, bajo la signatura:

Signatura: BHM. MUS 101-10

Autor: MISÓN, Luis

Fecha: 1761

Indicaciones del libreto:

En la portada del guión musical está consignados los actores que participan en ella: "Para la S^a. M^a., La Negra, S^a. Lna., Negro y S^a. Granadina, blanca", que corresponden a los nombres de: Mariana Alcazar, María Ladvenant y María de la Chica "La Granadina".

Se han reemplazado los nombres de los actores. Mariana Alcazar por "La negra"; María Ladvenant por "El negro" y Granadina por "La blanca".

v. 1: "Man, manraro" quiere decir "Me han mandado".

v. 65: "re uté risencia pala azentase" quiere decir "dé usted licencia para ausentarse".

v. 68: "Me ha mararo desi á uté, mi ama" quiere decir "me ha mandado decir a usted, mi ama".

v. 85: "dericara" quiere decir "delicada"

v. 93: "sin faltal o chabo" quiere decir "sin faltar o chavo". *Chavo* es del verbo *chavar* que significa: molestar o fastidiar a alguien.

v. 106: "¡Ziolo, ziolo! chita cayana" quiere decir "calla canalla".

Tonadilla a tres *Los negros*

NEGRA	Man, manraro que vaya a ra casa po que queren rezebiquiara.	1
	Yo me quero yegar esta tare poque me hallo resa como rara;	5
	Yo tengo muchas aberirares, yo ben sé que rare gusto a mi ama, e también sé tocá la guitarra,	10
	¡Ay Yezu! Que Yuzepe me quere ¡Ay Yezu! Catharina le ama, ¡Ay Yezu! Cazareme sen dura,	15
	¡Ay Yezu!	20
NEGRO	¡Hé! neglita jitana ¡huachi, huachi! Que me robas el alma ¡huachi, huachi!	
	A Catuja la vengo siguiendo pues por ella mi pecho za abraza, yo la quero para mujer propia ya me a raro la mano y palabra, hé sabiro que va acomorarse quero el ir a acompañarla.	25
	¡Ay Yezu!	
	¡Ay Yezu!	
	¡Ay Yezu!	
	Que Yuzepe la quiere, ¡Ay Yezu! Catharina me ama, ¡Ay Yezu! Cazareme sen dura, ¡Ay Yezu!	30
	Neglita jitana,	35

	¡Huachi, huachi! Que me robas el alma	40
NEGRA	Yuzepiyo me vene siguiendo,	
NEGRO	¿Qué zera lo que mi negla habla? Catarina de me no ta apartes poque te he conocido muchacha.	45
NEGRA	Dígame zio lo que me quiere, voy contigo para ra fianzas;	
LOS DOS	vámonos que es tarde, y hay falta.	
NEGRA	¡Ay Yezu! Que Yuzepe me quiere,	50
NEGRO	¡Ay Yezu! Catarina me ama,	
NEGRA	¡Ay Yezu! Cazaremo no neglo,	
NEGRO	¡Ay Yezu! Qué neglita jitana	55
LOS DOS	¡Huachi, huachi! Que me robas el alma.	
<i>Salen haciendo calceta y paseándose, como que se divierte la Sra. Granadina</i>		
BLANCA	¡Ay amor halagüeño!, ¿piensas que no te entiendo? Si entiendes cautivarme ya lo veremos:::	60
NEGRA	Dé a zu melzé muy buenas tardes re uté risencia pala azentase	65
BLANCA	¿Qué es lo que quieres? ¿Qué es lo que traes?	
NEGRO	Me ha mararo desi á uté, mi ama que ez una chica muy zegula, que ez una chica muy honrrada, mi ama me manda dezila de belaz: que coze, que toca,	70

	que baila, que laba, que aplacha, que riega. Nunca tendá uzté que decira nara, poque Catarina me quere, tambien yo la quero, no ez chanza; refijo zeñola no ez chanza	75
BLANCA	— Hombre, hombre —	
NEGRA	¡Ziolo, ziolo! ¡Chita cayana! Coza como eta no ha de contaya	80
NEGRAY NEGRO	¡Ya voy! Poco a poco menoz palablaz,	
NEGRO	eya he un poco dericara, no guta lebantaze muy re manana,	85
BLANCA	¿Qué es el salario? ¿Qué es lo que pasa?	
NEGRO	Doz peso duroz he catorze cuartoz, vente e cuatro realez juztito Ziola sin faltal o chabo.	90
	Zu chocolatito toma en la cama, ella come ziolo mui poco zolo cuano no tene gana. Nunca tendrá uté que dezila nara, poque Catarina me quere también yo la quero.	95
	No es chanza refijo zeñola, no es chanza, no he chanza.	100
		105
BLANCA	— Hombre, hombre —	
NEGRAY NEGRO	¡Ziolo, ziolo! chita cayana, coza como ezta no ha de contaya ya voy poco a poco,	

	menoz palablaz.	110
NEGRA	Zolo tiene una coza, tene una falta y ez que hazer nunca quere lo que la manan.	
BLANCA 115	Váyase luego, presto ya tardan.	
NEGRO	A Yuzepillo le dize ezaz cozaz? Pienza, zomoz negloz o ezclavoz? Puez no zeñolita, ze engaña mi padle. Fue Yuzepillo, Yuzepe me yamo; Yuzepa me abuela e Yucepa ze llama me ama.	120 125
	Nunca tendlá uté que dezilla nara, poque Catarina me quere tambien, yo la quero no he chanza de fijo zeñola no he chanza.	 130
BLANCA	— Hombre, hombre —	
NEGRA	¡Ziolo, ziolo! Chita cayana, Coza como éta no ha de contaya, voy poco a poco menoz palablaz.	 135
BLANCA	Váyase luego muy nora mala, o haré los tiren por la ventana. A mí con burlas, a mí con chanzas.	 140
	Váyanse luego que me amostazan,	 145

	váyanse luego que me amostazan, Vayan, vayan, vayan.	
NEGRA	¡Ziolo!	
NEGRO	¡Ziola! ¿Qué aremo?	
NEGRA	¡Chita cayana! ¿me quielez?	150
NEGRO	Yo te adolo. Vente conmigo con colazón y tolo...	
SEGUIDILLAS		
NEGRO	Cantemo zeguidilla como loz bancoz poque tambien loz negloz noz alegramos.	155
<i>Bailan [el negro y la negra] con taconeo – zumba, zamba –</i>		
NEGRO	Poque tambien loz negloz noz alegramos, ¡Sí ciolo! noz alegramoz	
	¡Ven negla mía! No canze mi neglito, no canze mi neglito la tonadiya...	160
	No canze mi neglito la tonadillas, ¡Sí ziolo! La tonadiya.	165

ANEXO III

EDICIONES MUSICALES

CRITERIOS GENERALES DE EDICIÓN

Se presenta seguidamente la edición de siete bailes. En cuanto a la transcripción de la música, se debe considerar previamente la peculiaridad de las fuentes; efectivamente, ante la ausencia de una partitura y la necesidad de reconstruirla desde las particellas conservadas, resulta inevitable interpretar como omisiones o errores de copia determinadas peculiaridades de este repertorio. Consecuentemente, resulta aconsejable la adopción de algunos criterios generales, cuya formulación aquí evita reseñar cada uno de los casos en que se adopta este tipo de solución:

Se adaptan los criterios de "sintaxis musical" a la práctica actual en cuanto a ligaduras y agrupaciones de las notas en cada compás.

Se normalizan las articulaciones y matices de dinámica, añadiéndolos donde su ausencia es resultado de error u omisión al ser copiadas las partes de cada instrumento. No resulta extraña la práctica de la época indicar estos elementos únicamente al principio de un pasaje, tomando el todo por la parte; en estos casos, se interpreta que cuando se repite una sección se sobreentienden tanto matices de dinámica como articulaciones, que suplimos.

Siguiendo la práctica actual, se entiende que la alteración accidental sólo rige para el compás en el que aparece.

Los instrumentos de viento siempre tocan en parejas; por razones de formato se han unido ambas voces en un solo pentagrama, por lo que debe entenderse que siempre que exista una sola nota es unísono, que es señalado en la partitura mediante doble plica. Como es notorio, la escritura de las trompas corresponde a su sonido real. Pese a tratarse de

instrumentos transpositores, nos ha parecido ésta una solución más práctica para una partitura de estudio.

En cuanto a la notación musical de las partes vocales, la labor editorial que ha sido precisa figura recogida en las notas críticas, ya que la distribución de la música correspondiente a cada sílaba queda explícita y claramente señalada mediante la agrupación de las notas correspondientes en el guión de voz y bajo.

Tonadilla general La criolla

Blas de LASERNA

Cumbé

Oboe

Trompa

Soprano

Violin

Bajo

p

f

f

p

8

Ob.

8

Tmp.

8

S

Polonia

Cri-o-lay mu - cha - cha, con un tí-o mí - o, entre in-dios sal - va - jes siem-pre

Vln.

B.

p

p

Tonadilla general La criolla

15

Ob.

15

Tmp.

15

S

yohe vi - vi - do siem-pre yohe vi - vi -

Vln.

B.

f

f

23

Ob.

23

Tmp.

23

S

do. Por e-so qui - sie - ra ver o-tros sal - va - jes, dea-que-llos quea-bun-dan en cual-que -

Vln.

B.

p

p

p

p

Tonadilla general La criolla

30

Ob.

30

Tmp.

30

S

ra par te en cual-que - ra par - - -

Vln.

B.

f *p*

f

f *p*

38

Ob.

38

Tmp.

38

S

bailando

- - - te. — ¡Ay, ze - re-bé, ze - re-bé, cum-be - ro!, — ¡ay, ze - re-bé, ze - re-bé

Vln.

B.

p *f*

f

Tonadilla general La criolla

47

Ob.

47

Tmp.

47

S

cum - bé! ——— jay, có - mo se có - mo se me - ne - a la ca - be zay co - li ta del ——— pez! ¡có -

47

Vln.

B.

57

Ob.

57

Tmp.

57

S

mo se, có - mo se me - ne - a la ca - be - zay co - li - ta del ——— pez!

57

Vln.

B.

f

f

f

f

Tonadilla general La criolla

67

Ob.

67

Tmp.

67

S

Todos

. ——— ¡Ay, ze - re-bé, ze - re-bé, cum-be-ro!, ——— ¡ay, ze - re-bé, ze - re-bé, cum - bé!

Vln.

B.

f *p* *f*

77

Ob.

77

Tmp.

77

S

— ¡ay, có - mo se có - mo se me-ne - a la ca-be-zay co-li - ta del ——— pez! ¡có -

Vln.

B.

Tonadilla general La criolla

86

Ob.

86

Tmp.

86

S

mo se ¡có - mo se me - ne - a en el a-gua las a - las del ——— pez!

86

Vln.

B.

f

f

The musical score is for a piece titled 'Tonadilla general La criolla'. It features five staves: Oboe (Ob.), Timpani (Tmp.), Soprano (S), Violin (Vln.), and Bass (B.). The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked '86'. The Soprano part has the lyrics: 'mo se ¡có - mo se me - ne - a en el a-gua las a - las del ——— pez!'. The Violin and Bass parts have dynamic markings of 'f' (forte) at the end of the section.

Sainete La residencia del chiste

Antonio GUERRERO

Zarambeque

Score for Sainete La residencia del chiste, Zarambeque, by Antonio GUERRERO. The score is in 8/8 time and F# major (three sharps). The instruments and voice parts are:

- Trompa 1
- Trompa 2
- Soprano
- Violin I
- Violin II
- Cello
- Bajo

The lyrics for the Soprano part are:

por - que pa - ra en no mi - rar - le ala ca - ray sin ra -

The score includes dynamic markings such as *f* (forte) for Trompa 1, Trompa 2, Violin I, Violin II, Cello, and Bajo.

Sainete La residencia del chiste

5

Tmp. 1

Tmp. 2

S

zo - nes, pe - gar - se cien mo - ji - co - nes que sin ra - jas, son los ga - jes de las

Vln. I

Vln. II

Vc.

B.

Sainete La residencia del chiste

10

Tmp. 1

Tmp. 2

S

ma - jas oi - ga us - té que, a ques-tees el za - ram - be - que, te-que te - te-que te - te-que

Vln. I

Vln. II

Vc.

B.

f

f

f

f

Sainete La residencia del chiste

15

Tmp. 1

Tmp. 2

S

te — ta-ca, ta-ta-ca-ta-ca - ta — ya-ques-ta to-na - di-ta — a-quí sea-ca-ba -

Vln. I

Vln. II

Vc.

B.

Sainete La residencia del chiste

21

Tmp. 1

Tmp. 2

S

rá, a quí, sea - ca - ba - rá — quea-ques-ta to - na -

Vln. I

Vln. II

Vc.

B.

Sainete La residencia del chiste

26

Tmp. 1

Tmp. 2

S

di - ta — a - quí sea - ca - ba - ra aca - ba - rá aca - ba rá

Vln. I

Vln. II

Vc.

B.

Tonadilla a cuatro Los barrios de Madrid

Zarambeque

The musical score is written for eight instruments: Oboe 1, Oboe 2, Trompa 1, Trompa 2, Soprano, Violin I, Violin II, and Bajo. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The piece is titled 'Tonadilla a cuatro Los barrios de Madrid' and includes a 'Zarambeque' section. The Soprano part is mostly silent, indicated by rests. The Violin I and Violin II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Bajo part plays a simple bass line of eighth notes. The Oboe and Trompa parts play a melody of eighth notes.

Oboe 1

Oboe 2

Trompa 1

Trompa 2

Soprano

Violin I

Violin II

Bajo

Tonadilla a cuatro Los barrios de Madrid

8

Ob. 1

Ob. 2

p

8

Tmp. 1

Tmp. 2

p

8

S

8

Vln. I

Vln. II

p

B.

p

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Tonadilla a cuatro Los barrios de Madrid'. It is arranged for a woodwind quintet (Ob. 1, Ob. 2, Tmp. 1, Tmp. 2), a soloist (S), a string quartet (Vln. I, Vln. II, B.), and a bassoon (B.). The score is written in 4/4 time. The woodwinds and percussion play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The soloist part is mostly rests. The strings play a steady eighth-note accompaniment. The bassoon plays a similar eighth-note pattern. The dynamic marking *p* (piano) is used throughout the score.

Tonadilla a cuatro Los barrios de Madrid

[illegible]

Tonadilla a cuatro Los barrios de Madrid

[illegible]

Tonadilla a cuatro Los barrios de Madrid

This musical score page contains measures 24 through 27 of the ballet 'The Swan' by Pyotr Ilyich Tchaikovsky. The score is arranged for a full orchestra and a solo voice. The instruments and parts shown are:

- Ob. 1** (Oboe 1): Measures 24-27, with dynamics *f* and *p*.
- Ob. 2** (Oboe 2): Measures 24-27, with dynamics *f* and *p*.
- Tmp. 1** (Timpani 1): Measures 24-27, with dynamics *f* and *p*.
- Tmp. 2** (Timpani 2): Measures 24-27, with dynamics *f* and *p*.
- S** (Solo Voice): Measures 24-27, with a whole rest in each measure.
- Vln. I** (Violin I): Measures 24-27, with dynamics *f* and *p*, and a triplet in measure 26.
- Vln. II** (Violin II): Measures 24-27, with dynamics *f* and *p*.
- B.** (Bass): Measures 24-27, with dynamics *f* and *p*.

The score is written in 3/4 time and features a variety of musical notations, including eighth notes, sixteenth notes, and rests. The dynamics *f* (forte) and *p* (piano) are used to indicate changes in volume throughout the measures.

Tonadilla a cuatro Los barrios de Madrid

28

Ob. 1

f p f p f p f

Ob. 2

f p f p f p f

28

Tmp. 1

f f f f

Tmp. 2

f f f f

28

S

plan - ta - re que se los plan - ta - re;
pe - te - cer y quees dea - pe - te - cer

28

Vln. I

f p f p f p f

Vln. II

f p f p f p f

B.

f f f f

Tonadilla a cuatro Los barrios de Madrid

32

Ob. 1

Ob. 2

32

Tmp. 1

Tmp. 2

32

S

jes - cu - chad! ja - ten - ded! jes - cu - char! ja - tendel!, co - mo alas que vi - nie - ren se los plan - ta -
oi - ga us - ted mi - reus - ted oigaus - ted mi - reused, quees - ta plan - tay me - ne - o es dea - pe - te -

32

Vln. I

Vln. II

B.

p

f

p

f

p

f

Tonadilla a cuatro Los barrios de Madrid

35

Ob. 1

Ob. 2

35

Tmp. 1

Tmp. 2

35

S

re cer se es los dea - plan - ta - pe - te - re, cer, ¡je! ¡je!

¡mi-re usted! es-te e a que yo lo

Vln. I

Vln. II

B.

Tonadilla a cuatro Los barrios de Madrid

39

Ob. 1

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Ob. 2

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

39

Tmp. 1

p *p* *p* *p*

Tmp. 2

p *p* *p* *p*

39

S

gar-bo yes-te me-ne - o que de pu - ro sa - la-do me ban - bo - le -
di - go chi-ti - toy jo - po quea-cuan-tos mi-roy ve - o les qui - toel mo-

39

Vln. I

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Vln. II

p *p* *p* *p*

B.

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Tonadilla a cuatro Los barrios de Madrid

43

Ob. 1

Ob. 2

Tmp. 1

Tmp. 2

S

Vln. I

Vln. II

B.

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

p *f* *p* *f* *f*

p *p* *f*

p *p* *f*

o co
yo lo ha-ré

¡oi-ga us-ted! ¡mi-re us-ted! ¡ca-lle us-ted! ¡que ize us-ted! ¡tor-neus-ted! ve-rán

por-que no pe-roa qui en cla-ro es-tá ya se ve

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Tonadilla a cuatro Los barrios de Madrid

46

Ob. 1 *p* *f* *f* *p* *f* *p*

Ob. 2 *p*

Tmp. 1 *p*

Tmp. 2 *p*

S

lue - go có - mo se los plan - to
yo lo di - go les qui - toel mo - co

¡oi - ga us - ted! ¡mi - re us - ted! ¡ca - lle
yo lo ha - ré por - que no pe - roa

Vln. I *p* *p* *f* *f* *p* *f* *p*

Vln. II *p* *f* *p* *f* *p*

B. *p* *f* *p* *f* *p*

Tonadilla a cuatro Los barrios de Madrid

49

Ob. 1 *f p f p f p*

Ob. 2 *p f*

49

Tmp. 1 *p f*

Tmp. 2 *p f*

49

S

us - ted! ¡que ize us - ted! ¡tor-neus ted! ve - rán lue - go có - mo se los plan - to
qui - én cla - roes - tá ya se ve yo lo dí - go les qui - to el mo - co

49

Vln. I *f p f p f p*

Vln. II *f p f p f p*

B. *f p f p f p*

Tonadilla a cuatro Los barrios de Madrid

52

Ob. 1

Ob. 2

52

Tmp. 1

Tmp. 2

52

S

Allegretto Andantino

Barrala

Ya vie-ne la fa-mo-sa de to-di-to mi
Del bar-qui-llo se-ño-res vie-nees-te gar-bo

52

Vln. I

Vln. II

B.

Tonadilla a cuatro Los barrios de Madrid

57

Ob. 1

Ob. 2

57

Tmp. 1

Tmp. 2

57

S

ba - rrio la ca - lle la Pa - lo - ma y que cría es - te gar - bo
je - le que tan bien el bar - qui - llo gas - ta mu - cho je - ren - gue -

57

Vln. I

f *p* *f* *p* *f*

Vln. II

f *p* *f* *p* *f*

B.

Tonadilla a cuatro Los barrios de Madrid

62

Ob. 1

Ob. 2

62

Tmp. 1

Tmp. 2

62

S

ven - go de - sa - fi - a - da — a ver quién me los plan — ta a ver qui-én me los
 - na die-se mue-va chi - to — to-das to - das me tiem — blan to-das to-das — me

62

Vln. I

p *f* *p* *f* *p*

Vln. II

p *f* *p* *f* *p*

B.

Tonadilla a cuatro Los barrios de Madrid

67

Ob. 1

Ob. 2

f

67

Tmp. 1

Tmp. 2

67

S

plan - ta
tiem - blan

¡je!
¡je!

a so - las
soy bas - tante

a so - las
soy bas - tante

a qué
pa - las

67

Vln. I

f

p f p f p f p f

Vln. II

f

p f p f p f p f

B.

Tonadilla a cuatro Los barrios de Madrid

72

Ob. 1

Ob. 2

72

Tmp. 1

Tmp. 2

72

S

ho - ra me de - cha - bas a - je - ren - gue a - je - ren - gue que les
que yo ten-go, de - lante a yo le - ren di - go yo lo - ren di - go y que

72

Vln. I

p f

Vln. II

p f

B.

Tonadilla a cuatro Los barrios de Madrid

76

Ob. 1

Ob. 2

76

Tmp. 1

Tmp. 2

76

S

can - ta - réel za - ram - be - que a - sa - le - ro a - sa - le - ro es - ta
to - do meín - por - taun hi - go ay a - fle - ma ay a - fle - ma por - que

76

Vln. I

p f

Vln. II

p f

B.

Tonadilla a cuatro Los barrios de Madrid

80

Ob. 1

Ob. 2

Tmp. 1

Tmp. 2

S

tar - de yaha-brá sol - fe - o
ya me hue - lea ca - ne - la

y con - es - te gar - bi - to con es - te des -
por queél so - lo se - ño - res an - sio - so pre -

Vln. I

Vln. II

B.

f p f p f

p f p f

p f p f

p f p f

Tonadilla a cuatro Los barrios de Madrid

84

Ob. 1

p f p f p f p f p

Ob. 2

p f p p f p f p p

84

Tmp. 1

f

Tmp. 2

84

S

- ca-ro me voy a - sen - tar has - ta quees - tén las cua - tro oiga us-
 - ten-de el quea todos les gus - te cuan - do me vie - ren oiga us-

84

Vln. I

p f p f p f p f f p

Vln. II

p f p f p f p f f p

B.

p f p p f

Tonadilla a cuatro Los barrios de Madrid

88

Ob. 1

f p f p f p f p f

Ob. 2

f p f p f p f p f

88

Tmp. 1

p f p f

Tmp. 2

88

S

- ted mire us - ted che us - ted que me voy a sen - tar has - ta quees - ten las cua - tro
 - ted mire us - ted escuche us - ted por - quea to - dos les gus - te cuan - do me vie ren

Vln. I

p f p f p f p f p f

Vln. II

p f p f p f p f p f

B.

p f p f p f p

f p f

Tonadilla a cuatro Los barrios de Madrid

92

Ob. 1

p *f* *p* *f*

Ob. 2

p *f* *p* *f*

92

Tmp. 1

Tmp. 2

92

S

92

Vln. I

p *f* *p* *f*

Vln. II

p *f* *p* *f*

B.

p *f* *p* *f*

This musical score page contains the notation for measures 92 and 93 of the piece 'Tonadilla a cuatro Los barrios de Madrid'. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. Measures 92 and 93 are indicated by the number '92' at the start of each staff. The woodwinds (Ob. 1, Ob. 2) and strings (Vln. I, Vln. II, B.) play a rhythmic pattern of eighth notes in measure 92, followed by a half note in measure 93. The woodwinds and strings have dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte) alternating in measure 92. The percussion (Tmp. 1, Tmp. 2) and vocal (S) parts are silent in both measures, indicated by whole rests.

Tonadilla a dúo El acomodo

Antonio ROSALES

Paracumbé

Trompa 1
 Trompa 2
 Soprano
 Violin I
 Violin II
 Bajo

4

Tmp. 1
 Tmp. 2
 S
 Vln. I
 Vln. II
 B.

8

12

636

Tonadilla a dúo El acomodo

15

Tmp. 1
 Tmp. 2
 S
 Vln. I
 Vln. II
 B.

yel día de bo - da, see - na - mo - ra - ban ti - er - nos se ena - mo - ra -
 si - ga lai - de a, y ve - rán lo queha - bla - ban, y ve - rán lo queha
 es - to sea - ca - ba, dad - nos sia ca so gus - ta, dad - nos sia - ca - so

p
p

18

Tmp. 1
 Tmp. 2
 S
 Vln. I
 Vln. II
 B.

ban ti - er - nos see - na - mo - ra - ban tier - nos de a - ques - ta for - ma.
 bla - ban y ve - rán lo queha - bla - ban el ne - gro y ne - gra: yo que -
 gus - ta, dad - nos sia - ca - so gus - ta mu - chas pal - ma - das. Yo ten -

f
f
f
f
f
p
p

Tonadilla a dúo El acomodo

22

Tmp. 1
 Tmp. 2
 S
 Ma - ti - ni - llo mí - o ja - che!, que - li - la Ge - lo - ma ja - che!, yo pol - ti me
 lo una ba - ta ja - che!, no que te - ne co - la ja - che!, za - pa - toa lain - gle - sa
 dlé col - ti - go ja - che!, y youn gol - do pa - lo ja - che!, y con mu - cho gus - to
 Vln. I
 Vln. II
 B.

32

Tmp. 1
 Tmp. 2
 S
 mue - lo ja - che!, el al - ma tea - do - la ja - che! Pa - sa - le - moa - le - gle, la
 ja - che!, no que - tea - las co - ja ja - che!,
 ja - che!, te to - cale el cua - dro a - che
 Vln. I
 Vln. II
 B.

Tonadilla a dúo El acomodo

41

Tmp. 1
 Tmp. 2
 S
 Vln. I
 Vln. II
 B.

vi-ta bo-na siem - ple bai-lan-do, la cum-be-yo na.E-le le le le, pa-la -

49

Tmp. 1
 Tmp. 2
 S
 Vln. I
 Vln. II
 B.

la-cum-bé, e-le le le le-pa-la - la-cum-bé, a-chi, a-chi,

Tonadilla a dúo El acomodo

56

Tmp. 1 *f*
 Tmp. 2 *f*
 S
 a - chi a - sí se re - que - bra - ban el día de
 a - sí se re - que - bra - ban el ne - gro y ne - gra.
 dad - nos sia - ca - so - gus - ta mu - chas pal - ma - das.
 Vln. I *f* *al segno*
 Vln. II *f* *al segno*
 B. *f*

59

Tmp. 1
 Tmp. 2
 S
 Vln. I
 Vln. II
 B.

Tonadilla general De la Nochebuena

Paraçumbé

Trompa

Soprano

Negro Dí cuan - doe-te-mo - ca - sa - dos lo do, quehe - mo -

Violin

Bajo

p

Tmp.

S

5 Negra Negro

de pen - sar: túen po - ne - me la pu - che - la y yo so - loil a__

Vln.

B.

Tonadilla general De la Nochebuena

10

Tmp.

S

Negra los dos

pa-sear. Qu - zi quie - le pa - pa-la e-ya qui - zi quie - le pa - pa-la é - le le,

Vln.

B.

15

Tmp.

S

é - le - le - la - le - la, é - le - le pa - la - la - cum-bé, é - le - le - le - le - la -

Vln.

B.

Tonadilla general De la Nochebuena

20

Tmp.

S

le - la é - le - le, pa - la - la - cum - bé

Negro Negra los dos

Vln.

B.

24

Tmp.

S

¡ache! ¡chi! É - le - le - le - le - le - le, é - le - le -

Vln.

B.

Detailed description: The image shows a musical score for a piece titled 'Tonadilla general De la Nochebuena'. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 20 to 23, and the second system covers measures 24 to 27. The staves are labeled Tmp. (Timpani), S (Soprano), Vln. (Violins), and B. (Bass). The key signature is one sharp (F#). The lyrics are written below the Soprano staff. In the first system, the Soprano part has lyrics 'le - la é - le - le, pa - la - la - cum - bé' with musical notes above. Above the Soprano staff, the words 'Negro' and 'Negra' are written above measures 21 and 22 respectively, and 'los dos' is above measure 23. The Violin and Bass parts provide accompaniment. The second system starts at measure 24 with the Soprano part having lyrics '¡ache! ¡chi! É - le - le - le - le - le - le, é - le - le -'. The Violin and Bass parts continue the accompaniment.

Tonadilla general De la Nochebuena

28

Tmp.

28

S

Coro

le - le - vi-van los ne - gri-llos! que lo

Vln.

B.

f

33

Tmp.

33

S

han bai - la - do muy bien, a hora se si-guen los cie - gos que tam - bi -

Vln.

B.

Tonadilla general De la Nochebuena

37

Tmp.

S

Vln.

B.

én ten - drán que ver, que tam - bi - én

40

Tmp.

S

Vln.

B.

Tonadilla general El chasco del cofre

Blas de LASERNA

Muchitanga

Oboe 1 y 2

Clarinete

Fagot

Trompa

Soprano

Violin 1 y 2

Viola

Bajo

f *p* *f* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

[Polonia]

Es-ta - ba Juan Ga - ran -

Tonadilla general El chasco del cofre

6

Ob.

Cl.

Fag.

Tmp.

S.

Vln.

Vla.

B.

dé, Juan Ga - ran - dé, allí en el mue - lle de laHa - ba - na de laHa - ba - na es - pe

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

f *f* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Tonadilla general El chasco del cofre

II

Ob.

Cl.

Fag.

Tmp.

S.

Vln.

Vla.

B.

ran-do que vi-nie-ra la se-ño-ra Mu-chi-tan-ga, Mu-chi-tan-ga Mu-chi-tan-ga, Mu-chi-

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

Tonadilla general El chasco del cofre

17

Ob.

Cl.

Fag.

17 *f* *p*

Tmp.

17

S

tan - ga su mer - cé — pa - ra ma - ña - na en la no - che se ca - sa Juan Ga - ran -

17 *f* *p*

Vln.

17 *f* *p*

Vla.

17 *f* *p*

B.

17 *f* *p*

Tonadilla general El chasco del cofre

[illegible]

Tonadilla general El chasco del cofre

27

Ob.

Cl.

Fag.

Tmp.

S

Vln.

Vla.

B.

dé da-lea la bo - la Juan Ga-ran - dé pa-ra Pan - za - co - la — ¡ay! — — — ja - y! ja -

Tonadilla general El chasco del cofre

[illegible]

Tonadilla general El chasco del cofre

Ob.

Cl.

Fag.

Tmp.

S

Vln.

Vla.

B.

37

dé ya lahas lo - gra - do, Juan Ga-ran - dé da - lea la bo - la, Juan Ga-ran - dé pa-ra Pan - za

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Timpani (Tmp.), Soprano (S), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Bass (B.). The score begins at measure 37. The Oboe and Clarinet parts are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Bassoon, Timpani, and Bass parts are in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The Soprano part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Violin and Viola parts are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Bass part is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The vocal line (Soprano) includes the lyrics: "dé ya lahas lo - gra - do, Juan Ga-ran - dé da - lea la bo - la, Juan Ga-ran - dé pa-ra Pan - za". The music features a variety of note values, including eighth, quarter, and half notes, as well as rests and dynamic markings.

Tonadilla general El chasco del cofre

42

Ob.

Cl.

Fag.

42

Tmp.

42

S

co - la — ja - y! ja - y! ja - y! — ja - y! ja - y! ja - y!

42

Vln.

Vla.

B.

Tonadilla general El chasco del cofre

47

Ob.

Cl.

Fag.

47

Tmp.

47

S

Polonia, Tadeo y Paco

Ya-quí nues-tro ren-di-mien-to por ser tiem-po de fa-vor, pi-dea to-dos de a-gui-

Vln.

p

Vla.

p

B.

p

Tonadilla general El chasco del cofre

[illegible]

Tonadilla general El chasco del cofre

59

Ob.

Cl.

Fag.

59

Tmp.

59

S

vor, pi - dea to - dos de a - gui - nal - do de la to - na - da el per - dón, pi - dea

59

Vln.

Vla.

B.

Tonadilla general El chasco del cofre

64

Ob.

Cl.

Fag.

Tmp.

S

Vln.

Vla.

B.

to - dos de a - gui - nal - do de la to - na - da el per - dón, de la to - na

f

f

f

f

f

f

Tonadilla general El chasco del cofre

70

Ob.

Cl.

Fag.

70

Tmp.

70

S

da el per - dón, _____ el per - dón, _____ el per - dón.

70

Vln.

Vla.

B.

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled 'Tonadilla general El chasco del cofre'. The score is written for a full orchestra and a vocal soloist. The instruments listed on the left are Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Timpani (Tmp.), Soprano (S), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Bass (B.). The vocal part has lyrics in Spanish: 'da el per - dón, _____ el per - dón, _____ el per - dón.' The music is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#). The page number 659 is at the bottom.

Tonadilla general El chasco del cofre

76

Ob.

Cl.

Fag.

Tnp.

S

Vln.

Vla.

B.

Tonadilla a dúo La desdicha de las tonadillas

Pablo ESTEVE

Mandingoy

Oboe

Soprano

Violin I

Violin II

Bajo

Bien se ve que no tie - nes bien se ve que no tie - nes par -

6

Ob.

S

te en el ro-ro, _____ par-te en el ro-ro, _____ no era fá-cil te - ner - la _____

Vln. I

Vln. II

B.

Tonadilla a dúo La desdicha de las tonadillas

12

Ob.

S

si-en-do ma - cho-rro; — no era fá-cil te ner - la sien-do ma-cho - rro o;³ — Man-din-

Caramba

Vln. I

Vln. II

B.

19

Ob.

S

- doy de tu cas-ta Ma - no-lo, re - nie - go man-guin - di, man-guin - di, man-guin -

Vln. I

p

Vln. II

p

B.

p

Tonadilla a dúo La desdicha de las tonadillas

27

Ob. *f*

S Garrido

doy. — Man-guin - doy de la tu-ya te di-go lo mes-mo man-guin - di, man-guin-

Vln. I *f*

Vln. II *f*

B. *f*

36

Ob. *f*

S Caramba (bailando) Garrido (bailando)

di, man-guin - doy. — Da-me, da - meel — man-din - gui - llo, da-me,

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

B. *f* *p*

Tonadilla a dúo La desdicha de las tonadillas

43

Ob.

S

Los dos

da - meel _____ man - din - goy, _____ por - que quie - roen _____ man - din - gar - me

Vln. I

Vln. II

B.

50

Ob.

f

S

man - din - gui - llo con - ti - go me voy. _____ Yes ju -

Vln. I

f

Vln. II

f

B.

f

Tonadilla a dúo La desdicha de las tonadillas

58

Ob.

S

gue - tehe - roi - co a - quí sea - ca - bó, pi - dien - do pos - tra - dos hu - mil - de per - dón, yel ju -

Vln. I

f *p* *f* *f*

Vln. II

f *p* *f* *f*

B.

66

Ob.

S

gue - tehe - roi - co a - quí sea - ca - bó pi - dien - do pos - tra - dos hu - mil - de per - dón. A -

Vln. I

f *p*

Vln. II

f *p*

B.

f *p*

Tonadilla a dúo La desdicha de las tonadillas

74

Ob.

S

Vln. I

Vln. II

B.

diós cho-ri - ci-tos de mi co-ra - zón, quees - táis en los pe-chos deen - tram-bos los dos. A -

f

83

Ob.

S

Vln. I

Vln. II

B.

diós a - diós, a diós.

f

f

f

Tonadilla a dúo La desdicha de las tonadillas

91

Ob.

S

91

Vln. I

Vln. II

B.

The musical score for measures 91-96 is as follows:

Measure	Ob.	S	Vln. I	Vln. II	B.
91	Rest	Rest	Rest	Rest	Ascending eighth-note scale (G4, A4, B4, C5)
92	Rest	Rest	Quarter note G4	Quarter note G4	Quarter note G4
93	Rest	Rest	Quarter note A4	Quarter note A4	Quarter note A4
94	Rest	Rest	Quarter note B4	Quarter note B4	Quarter note B4
95	Rest	Rest	Quarter note C5	Quarter note C5	Quarter note C5
96	Rest	Rest	Quarter note B4	Quarter note B4	Quarter note B4

